This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

~~VAS 42 C3~~

Vet. Ger. III A. 150

Die

Tieck'sche

Shakspearekritik

beleuchtet

von

N. Delius.

Ein Supplement zu „Shakspeare's dramatischen Werken. Uebersetzt von A. W. von Schlegel, ergänzt und erläutert von Ludwig Tieck."

Bonn,
H. B. König.
1846.

TAYLOR INSTITUTION
UNIVERSITY
28 SEP 1959
OF OXFORD
LIBRARY

Köln, Druck von Chr. Gehly.

Inhalt.

	Seite.
Einleitung	V
König Johann	1
König Richard II.	9
König Heinrich IV. Erster und zweiter Theil	12
König Heinrich V.	16
König Heinrich VI. Erster, zweiter und dritter Theil	19
König Richard III.	25
König Heinrich VIII.	27
Der Sommernachtstraum	31
Viel Lärmen um Nichts	35
Was Ihr wollt	37
Wie es Euch gefällt	41
Der Kaufmann von Venedig	44
Der Sturm	46
Coriolanus	49
Julius Cäsar	51
Antonius und Cleopatra	54
Maaß für Maaß	56
Titus Andronikus	60
Hamlet	62
Der Widerspenstigen Zähmung	74

Seite.

Die Komödie der Irrungen 79
Ende gut Alles gut 82
Die beiden Veroneser 90
Timon von Athen 91
Troilus und Creſſida 102
Die luſtigen Weiber von Windſor 111
Das Wintermährchen 115
Othello 118
König Lear 126
Cymbeline 135
Liebes Leid und Luſt 146
Romeo und Julia 154
Macbeth 162

Chronologiſche Ueberſicht 177

Einleitung.

Wir Deutsche nennen Shakspere gern den Unsrigen, und die hingebende Liebe und Bewunderung, welche der große brittische Dichter in unserem Lande gefunden, die gewaltige Einwirkung, welche er auf den Bildungsgang unserer besten Geister, auf die Gestaltung unseres Theaters, auf die Begründung unserer Kunstphilosophie geübt hat, das Alles berechtigt uns zu dem stolzen Bewußtsein, daß wir Shakspere nicht bloß in unserer Literatur, sondern auch in unserm Volke eingebürgert haben. Aber dieses Bewußtsein darf uns nicht mehr, wie es nur zu häufig geschieht, verführen, das Anrecht an Shakspere's geistige Landsmannschaft als ein ausschließliches anzusehen, das wir selbst vor den Engländern vorausbesitzen; wir dürfen uns nicht länger dem schönen Namen Wahne hingeben, den unsere Aesthetiker zu ihrer und ihrer Leser patriotischen Genugthuung genährt und verbreitet haben, dem Wahne, daß Shakspere weit besser in Deutschland als in England verstanden werde, und daß erst von Deutschland aus eine richtigere Kenntniß und Beurtheilung des Dichters nach England gelangt sei. Diese vorgefaßte Meinung hält sich namentlich an die ästhetische Seite der Shaksperekritik und glaubt die Priorität eines gesunderen Urtheils über den Dichter für Deutschland vindizirt zu haben, wenn sie

mit Verwechſelung aller Zeitverhältniſſe die Ausſprüche älterer Engliſcher Kritiker den Ausſprüchen neuerer deutſcher Kritiker gegenüberſtellt, ohne zu berückſichtigen, daß zu der Zeit, als ſolche von großer Befangenheit und Beſchränktheit zeugende Urtheile über Shakſpere in ſeinem Vaterlande laut wurden, der Dichter, wäre er in unſerem Lande bekannter geweſen, keine andere Kritik erfahren haben würde und ſoweit er bekannt geworden, auch nicht erfuhr. Den einzelnen Männern, welchen ſchon früher in Deutſchland für Shakſpere's Kunſt und Dichtergröße der Blick geöffnet war, ließe ſich aus dem Schwarm ſeiner Engliſchen Commentatoren aus derſelben Zeit eine eher größere als geringere Anzahl von Namen entgegenhalten, die ſchon einen höheren Standpunkt der Kritik einnahmen, lange ehe dieſer in Deutſchland oder England der allgemein gültige zur Beurtheilung Shakſpere's geworden war. Die bei uns herrſchende vorgefaßte Meinung ignorirt aber nicht nur dieſe allerdings vereinzelten Erſcheinungen einer älteren Periode; ſie läßt ebenſo unberückſichtigt, daß in einer ſpäteren Epoche, da in Deutſchland eine würdigere Anſchauung in Bezug auf Shakſpere ſich Bahn zu brechen anfing, auch in England ein beſſerer Ton der Kritik zur Geltung gelangte und an die Stelle jener anmaßlichen und flachen Kunſtrichterei trat, welche es vorher für verdienſtlich gehalten hatte, das „uncultivirte und rohe Genie Shakſpere's" nachträglich nach den Regeln einer willkührlichen und beliebigen Aeſthetik zu ſchulmeiſtern und ihm die begangenen Verſündigungen gegen den guten Geſchmack nachzuweiſen. Noch ehe A. W. v. Schlegel in ſeinen dramaturgiſchen Vorleſungen, im Jahre 1808 in Wien gehalten, die Unzertrennlichkeit des Shakſpere'ſchen Genius und der Shakſpere'ſchen Kunſt dargethan, war in England von Coleridge und Wordsworth in Vorleſungen und Abhandlungen Aehnliches verſucht worden, und dem durch *ihre* Bemühungen veranlaßten Umſchwung der öffentlichen Meinung iſt das Glück größtentheils zuzuſchreiben, welches die deutſche Kritik über Shakſpere ſpäter bei den Engländern

machte: ſie war ein Wiederhall deſſen, was man in England ſelbſt von den Lehrern der neuen Schule über den Dichter vernahm und bot, von den techniſchen Ausdrücken deutſcher Philoſophie entkleidet, denſelben Inhalt dar, der dann aus den Darlegungen einheimiſcher Literaten immer mehr in die allgemeine Vorſtellung überging. Die willkommene Aufnahme und die bereitwillige Verbreitung, welche die Arbeiten Schlegel's und ſeiner deutſchen Nachfolger bei dem Engliſchen Publikum fanden, erklärt ſich daher weniger aus einem Bedürfniß des Letztern, ſich vom Auslande her über die eigentliche Bedeutung des größten Dichters der Nation aufklären zu laſſen, als vielmehr aus dem Stolz und der Freude, dieſen Dichter bei einem ſtammverwandten, aber fremden Volke ſo tief aufgefaßt, ſo innig geliebt und ſo gränzenlos bewundert zu ſehen, wie das in höherem Maße kaum von Seiten der eignen Landsleute geſchehen zu können ſchien.

Das Geſagte betrifft nur die eine, die äſthetiſche Seite der auf Shakſpere angewandten Kritik, und wenn wir in dieſer Beziehung ſchon nur auf Gleichzeitigkeit Deutſcher und Engliſcher Leiſtungen begründeten Anſpruch erheben können, auf den Ruhm, das Verſtändniß des Dichters ſeinen Landsleuten eröffnet zu haben, aber verzichten müſſen, ſo ziemt uns eine beſcheidenere Stellung, als ſie manche Wortführer unſerer Literatur uns anweiſen möchten, noch weit mehr, wenn wir die andere Seite dieſer Kritik, die nothwendige Grundlage aller äſthetiſchen Beurtheilungen, die philologiſche Behandlung der Werke Shakſpere's, die Erörterung aller dahin einſchlagenden Fragen und das darauf baſirte formelle und materielle Verſtändniß des Dichters ins Auge faſſen. Durften wir, freilich im direkten Widerſpruch mit den Forderungen einer hiſtoriſchen Auffaſſung, bei der äſthetiſchen Kritik Shakſpere's ungeſtraft die Urtheile der Engländer unberückſichtigt laſſen und es vorziehen, ganz auf eignen Füßen zu ſtehen, ſo mußte ſich ein gleiches Verfahren doch unvermeidlich durch die Ergebniſſe rächen, ſobald es ſich um die philologiſche Kritik, um die Ge-

ſchichte des Dichters und ſeiner Werke handelte. Es war der Mühe werth, an einem hervorſtechenden Beiſpiele zu zeigen, auf welche Abwege die Sicherheit führt, welche mit Vernachläſſigung der einheimiſchen Commentatoren und des von ihnen beſchafften kritiſchen Materials, im Vertrauen auf das ſelbſterworbene innere Verſtändniß des Dichters, auch das äußere Verſtändniß desſelben ohne weitere Hülfsmittel aus ſich ſchöpfen zu können vermeint.

Zu ſolchem Beiſpiel, um daran das Weſen dieſer Kritik und ihre Folgen darzuthun, bot ſich vor Allem das von Tieck auf dieſem Felde Geförderte dar, nicht nur weil er namentlich dieſer Seite der Shakſperekritik von jeher ſeine Thätigkeit zugewandt hat, ſondern auch, weil die große Autorität, die ſeine Arbeiten anſprechen und beſitzen, am Meiſten dazu beigetragen hat, die Leiſtungen der Engliſchen Shakſperekritik bei den Deutſchen in ein ebenſo nachtheiliges wie falſches Licht zu ſetzen. Eine Rehabilitation dieſer Leiſtungen, wie ſchon die Gerechtigkeit ſie erfordert, mußte daher von einer Prüfung jener Arbeiten ausgehen; es mußte an letzteren nachgewieſen werden, wie viel Tieck von ſeinen Vorgängern hätte lernen können, und wie ſehr ſeine Voreingenommenheit gegen ſie, ſeine Art ſie am unrechten Orte zu ignoriren oder zu bekämpfen, das Reſultat ſeiner Bemühungen um das Verſtändniß Shakſpere's beeinträchtigt hat. Eine offene und gründliche Darlegung dieſes Sachverhältniſſes ließ ſich praktiſch vorzugsweiſe an den Anmerkungen durchführen, mit denen Tieck die Schlegel'ſche Ueberſetzung der dramatiſchen Werke Shakſpere's ausgeſtattet hat, theils der allgemeinen Verbreitung wegen, die ſie da als Anhang der geleſenſten Shakſpereüberſetzung gefunden haben und noch immer finden, theils auch ihrer Faſſung halb, die es verſtattet, dabei auf das Detail aller Fragen der Shakſperekritik einzugehen. Was Tieck ſonſt für dieſes Fach geleiſtet, ſein „Alt-Engliſches Theater," ſeine „Shakſpeare's Vorſchule," ſeine „vier hiſtoriſchen Schauſpiele Shakſpere's" hat es weniger mit unſerm Dichter ſelber zu thun, als mit pſeu-

doſhakſpere'ſchen Dramen, die man füglich ſo lange auf ſich beruhen laſſen kann, bis für Shakſpere's Autorſchaft beſſere Gründe, als die von Tieck in ſeinen Vorreden angeführten, zur Sprache gebracht werden. Uns werden in den nachfolgenden Blättern nur die Tieck'ſchen „Anmerkungen" beſchäftigen, ſie bleiben, bis daß ſein ſeit 1811 verſprochenes größeres Werk über Shakſpere endlich erſcheinen wird, das bedeutendſte Ergebniß der Shakſpereſtudien unſeres deutſchen Kritikers und zugleich die Arbeit, auf die ſich vorzugsweiſe ſeine Anſprüche auf Autorität in allen Zweigen der Shakſperekritik gründen. Der nachfolgenden ins Einzelne gehenden Beleuchtung dieſer „Anmerkungen" ſchicken wir bei der Wichtigkeit derſelben für Tieck's Stellung zu dem Dichter und ſeinen Commentatoren hier eine kurze Darſtellung ihrer nicht unintereſſanten Geſchichte voraus.

Daß A. W. v. Schlegel den Shakſpere überſetzte, war für die deutſche Literatur ein eben ſo großer und bleibender Gewinn, wie es für ſie ein großer und bleibender Verluſt war, daß er ihn nur zur Hälfte überſetzte. Was uns auch der berühmte Kritiker in andern Fächern Ausgezeichnetes ſpäter bieten mochte, es konnte keinen Erſatz gewähren für die empfindliche Lücke, die er durch die Unterbrechung ſeiner Shakſpereüberſetzung ließ und die kein Nacheiferer, wie es ſcheint, wird ausfüllen können. Wenn ſich darüber ſtreiten läßt, inwiefern die äſthetiſche Kritik unſeres Dichters durch die Arbeiten, welche ſeit den dramaturgiſchen Vorleſungen Schlegel's erſchienen ſind, gefördert und über den Standpunkt der Schlegel'ſchen Kritik hinausgeführt iſt, ſo herrſcht wenigſtens darüber nur eine Stimme, daß die Schlegel'ſche Ueberſetzung, die den fremden Dichter zu einem Gemeingut unſeres Volkes machte, noch immer, wie zu Anfang des Jahrhunderts in unübertroffener Vollendung daſteht und zu keiner andern Ausſtellung Anlaß gibt, als zu der, daß ſie von den 36 Schauſpielen Shakſpere's nur 17 umfaßt. Je mehr aber jeder Freund des Dichters und der deutſchen Literatur es beklagte, daß

ſich Schlegel von der ruhmvollſten Arbeit ſeines Lebens für immer zurückgezogen, um ſo größer war die Freude, um ſo geſpannter die Erwartung, als im Jahre 1825 der erſte Band einer neuen Auflage dieſer Ueberſetzung erſchien, deren Titel und Vorrede dem deutſchen Publikum die willkommene Anzeige machte, daß Tieck das von Schlegel Unvollendetgelaſſene vervollſtändigen werde. Wenn von irgend Einem, durfte man von ihm, den man im Beſitz der gründlichſten Kenntniß Shakſpere's glaubte, deſſen Studien von jeher Shakſpere zu ihrem Mittelpunkt gehabt hatten, eine würdige Ergänzung der trefflichen Arbeiten ſeines Freundes erwarten, um ſo mehr, als Tieck in der Vorrede zum erſten Bande die Vorzüge der Schlegel'ſchen Ueberſetzung eben ſo beredt auseinanderſetzte, wie er ſich wegwerfend über andre Shakſpereüberſetzungen ausließ. Einſtweilen mußte ſich freilich das Publikum noch gedulden, denn der erſte, zweite und vierte Band, die 1825—6 erſchienen, brachte nur Dramen, die man bereits aus Schlegel's Ueberſetzung kannte, und das einzige Neue, von Tieck Herrührende, waren die Anmerkungen am Schluß des vierten Bandes und hie und da Veränderungen, welche ſich der Schlegel'ſche Text dieſen Anmerkungen zulieb hatte gefallen laſſen müſſen. Erſt vier Jahre ſpäter, 1830, erſchien der dritte Band, in welchen man die ſo lange verſprochenen erſten Proben von Tieck's Ueberſetzertalent zu finden hoffte, aber dieſe Hoffnung, welche auf die große Verbreitung der vorher erſchienenen Bände nicht ohne Einfluß geblieben war, wurde einigermaßen getäuſcht durch die Erklärung Tieck's in der Vorrede, daß es ihm an Zeit fehle, die eingegangene Verbindlichkeit ſelbſt zu erfüllen und daß er ſich damit begnügen müſſe, „die Ueberſetzungen jüngerer Freunde, die ihre ganze Muße dieſem Studium widmen können, durchzuſehen und wo es nöthig ſei, ſie zu verbeſſern, auch einige Anmerkungen den Schauſpielen zuzufügen.“ Tieck erklärte zugleich, daß er die Ueberſetzung ſeiner Freunde nicht in jeder Wendung und in jedem Ausdruck vertreten könne, und ſeine Verſicherung, daß dieſe

Arbeiten an Sorgfalt, Fleiß und Studium andern, die erschienen seien, nicht nachstehen würden, durfte kaum für eine große Empfehlung gelten, die Tieck in derselben Vorrede wie in einer früheren und späteren alle andern Versuche, Schlegel's Shakspere zu ergänzen, für verfehlt ausgab und „die Zeit voraussah, daß jede unternehmende Buchhandlung eine eigene Uebersetzung des Shakspere besorgen lassen werde." Doch versprach er durch seine Erklärung so vieler schwieriger oder mißverstandener Stellen den Text in mancher Scene herzustellen und zu erläutern.

In der also begränzten Sphäre scheint Tieck denn auch für die fünf folgenden Bände, deren letzter 1833 herauskam, seine Theilnahme an dem unter seinem Namen erscheinenden Werke gehalten zu haben. Wie groß oder gering sein Antheil an der Uebersetzung selbst ist, wie viel er an den Arbeiten seiner jüngeren Freunde verbessert hat, darüber hat er uns keinen Aufschluß gegeben, und bloß die Vermuthungen, die uns in der Hinsicht zustehen, führen darauf, daß Tieck bei diesen Uebersetzungen dieselbe Thätigkeit, nur in erweitertem Maße, geübt haben wird, die er bei den von Schlegel herrührenden Uebersetzungen übte, daß er nämlich statt der gangbaren Lesarten verschollene wieder hervorsuchte, sie in die Uebersetzung aufnahm und, so gut es gehen wollte, in den Anmerkungen rechtfertigte. Mit welchem Glücke er dabei verfuhr, wird im Einzelnen die nachfolgende Beleuchtung dieser Anmerkungen darzuthun versuchen. Im Allgemeinen läßt sich darüber nur sagen, daß Tieck seiner Kritik ein richtiges Princip zum Grunde legte, aber durch unkritische Behandlung sich um allen Gewinn brachte, den er auf anderm Wege daraus hätte ziehen können. Er ging überall auf die erste Gesammtausgabe der Shakspere'schen Dramen, auf die Folio vom Jahre 1623 als maßgebend für die Gestaltung des Textes zurück. Und in der That ist keine Ausgabe wichtiger, keine, die sich einer größeren Autorität rühmen darf. Sie wurde von den Freunden und Kunstgenossen des verstorbenen Dichters, von den Mitgliedern

derſelben Schauſpielertruppe, welche Shakſpere's ſämmtliche Dramen aufführte und beſaß, herausgegeben und enthielt 18 bis dahin ungedruckte Schauſpiele, aus dem handſchriftlichen Nachlaß des Dichters edirt, 18 andere, die bereits in Einzelausgaben in Quarto erſchienen waren, theilweiſe von der Hand des Verfaſſers verbeſſert. Die älteren Engliſchen Herausgeber hatten offenbar dieſe Vorzüge der Folio zu gering angeſchlagen und waren ohne Noth vielfach von ihr abgewichen, auch da, wo die Lesarten der editio princeps keiner Aenderung bedurften. Tieck verfiel in den entgegengeſetzten Fehler und im blinden Vertrauen auf die Autorität der Folio ſollte Alles aus ihr beibehalten werden. Druckfehler und Nachläſſigkeiten der Orthographie, an denen dieſe Ausgabe ſo wenig wie irgend ein andres zu jener Zeit gedrucktes Buch es fehlen läßt, wurden zu tiefſinnigen, vom Dichter ſelbſt gewählten und von ſeinen flachen Commentatoren nicht verſtandenen Redeweiſen geſtempelt und erfuhren von Tieck eine Interpretation, die einen ebenſoviel Mangel an philologiſchem Sinn, an Kenntniß der Engliſchen Sprache, wie Ueberfluß an Phantaſie im Conjecturen- und Hypotheſen-machen verrieth. Der Kühnheit, mit welcher der deutſche Kritiker zur Unterſtützung unerhörter Lesarten unerhörte Erklärungen aufſtellte, kam nur die Sicherheit gleich, mit welcher er die Lesarten und Erklärungen der Engliſchen Editoren ignorirte oder verwarf. Auf die unbeſtrittene Thatſache fußend, daß Shakſpere's Idiom durchaus das Gepräge ſeines Geiſtes trägt und viele Wendungen und Eigenthümlichkeiten aufzeigt, die nur ihm allein angehören, ging Tieck nun weiter und über alles Maaß hinaus: „die Sprache des Dichters" geſtaltete ſich unter Tieck's Händen zu einem Myſterium, deſſen wahrer Sinn bisher den meiſten Engländern, darunter vornehmlich den Herausgebern und Commentatoren Shakſpere's unverſtändlich geblieben und nur dem „Kenner" d. h. Tieck offenbart worden ſei; und während die Erfahrung lehrt, daß zum richtigen Verſtändniß Shakſpere's ein gründliches Studium des Engliſchen

wesentlich hilft und vollkommen ausreicht, scheint Tieck die „Sprache des Dichters" für eine Sprache zu halten, die mit dem gewöhnlichen Englischen Sprachgebrauch nichts gemein hat, die sich vielmehr aus den Speculationen deutscher Kritiker herauserklären läßt, und zu deren Erforschung eine genauere Berücksichtigung der Englischen Grammatik und des Englischen Lexikons überflüssig ist.

Welche Früchte dieses nicht selten auf wirkliche Ignoranz hinauslaufende Ignoriren fester, für jeden Engländer, mithin auch für Shakspere gültiger grammatischer Regeln für die sprachliche Ausbeute der Tieck'schen Shakspere-kritik getragen hat, das haben diese Blätter in ihrem ganzen Verfolg nachzuweisen. Ihre Aufgabe ist es aber zugleich, darzuthun, welchen Einfluß auf die sachliche Ausbeute dieser Kritik es gehabt hat, daß Tieck bei der chronologischen Bestimmung der einzelnen Dramen, bei der Erklärung von Anspielungen, deren Verständniß in den Verhältnissen des Dichters zu seiner Zeit zu suchen war, das von seinen Englischen Vorgängern bereits Ermittelte außer Acht läßt und an die Stelle feststehender Thatsachen die luftigsten Hypothesen setzt. Zwar standen ihm bei der ersten Auflage seines Werkes noch nicht die erfolgreichen Forschungen zu Gebote, mit deren Resultaten Payne Collier seitdem unsere Kenntniß von Shakspere's Leben und Werken so wesentlich bereichert hat, aber schon in der von Boswell besorgten Malone'schen Ausgabe Shakspere's vom Jahre 1821 war ein so reichhaltiges Material angehäuft, das mit gehöriger Kritik benutzt unserm deutschen Kritiker größtentheils die Mühe, seine Hypothesen aufzustellen, erspart haben würde. Tieck scheint diese Ausgabe kaum angesehen, geschweige denn studirt zu haben; er erwähnt Malone, dessen fleißige Bemühungen um Shakspere auch jetzt noch die höchste Anerkennung verdienen, fast nur, um ihn, wie alle übrigen früheren Herausgeber zu meistern und herabzusetzen.

Was seitdem in England zur Erklärung Shakspere's geschehen ist, die Arbeiten von Payne Collier, Charles

Knight, Alexander Dyce u. ſ. w., hat Tieck bei den ſpäteren Auflagen ſeiner Ueberſetzung vollſtändig ignorirt und auch in der letzten, im vorigen Jahre beendigten Ausgabe hat er ſeine Anmerkungen unverändert abdrucken laſſen, als ob ſie nach wie vor ihre Geltung behielten und nicht größtentheils durch das Ergebniß dieſer neuen Engliſchen Unterſuchungen vollkommen erledigt und widerlegt ſeien. Nur in einer Hinſicht zeigt die erwähnte dritte Auflage vom Jahre 1843—4 einen erfreulichen Fortſchritt vor den früheren, den wir jedoch, wie verlautet, nicht Tieck, ſondern Schlegel zu verdanken haben. In dieſer Ausgabe iſt nämlich der urſprüngliche Text der von Schlegel überſetzten 17 Schauſpiele, wie es heißt auf Veranlaſſung des Ueberſetzers, wiederhergeſtellt, geſäubert von den „Verbeſſerungen," welche Tieck in die vorhergehenden Ausgaben hineincorrigirt, und von den Anmerkungen, mit denen Tieck dieſe Schauſpiele zu „erläutern" für gut befunden hatte. Wie ſehr das Werk dadurch an Werth gewonnen, ergibt ſich ſchon aus einer einfachen Vergleichung beider Ausgaben. Die Welt hat alle Urſache, es dieſer Veranſtaltung Schlegel's Dank zu wiſſen, daß ſeine Arbeiten auf die Art unverfälſcht unſrer Literatur erhalten bleiben, und wenn vielleicht bei einer vierten Auflage des Buches die „jüngeren Freunde" Tieck's, die unter Tieck's Namen die 19 übrigen Shakſpere'ſchen Dramen überſetzten, Schlegel's löblichem Beiſpiel folgend, auf eine Entfernung der Tieck'ſchen Anmerkungen zu und der Tieck'ſchen Spuren aus *ihren* Ueberſetzungen dringen wollten, ſo daß wir auch dieſe im Ganzen recht tüchtigen Leiſtungen ohne ungehörige Zuthaten erhielten, ſo würde das Publikum auch dazu ſich nur Glück wünſchen können. Freilich würde der vielverſprechende Titel, den die dritte Auflage führt „Shakſpeare's dramatiſche Werke. *Ueberſetzt* von Auguſt Wilhelm von Schlegel *und* Ludwig Tieck" alsdann noch weniger eine Wahrheit ſein, wie er ſchon jetzt es iſt.

Die nachſtehenden Anmerkungen halten ſich, wie ihr Zweck es verlangte, ganz an die Reihenfolge der Dramen

und an den Inhalt der Anmerkungen, wie die erste Auflage der Schlegel-Tieck'schen Uebersetzung sie enthält. Der Spielraum, der ihnen damit eröffnet war, erschien weit genug, als daß es nothwendig oder auch nur rathsam gewesen wäre, darüber hinauszugehen und etwa auch von Tieck unberührt gelassene Fragen Shakspere'scher Kritik zu erörtern. Eine praktische, auf die einzelnen Dramen angewandte Uebersicht der wichtigeren neueren Leistungen ließ sich schon auf diese Weise gewinnen, und der Verfasser ist sich bewußt, zu diesem Zwecke dasjenige erstrebt zu haben, dessen Vernachlässigung er Tieck zum Vorwurf macht: eine gewissenhafte und unbefangene Benutzung der Arbeiten seiner Englischen Vorgänger. Daß er dabei keiner Autorität blindlings gefolgt ist, sondern überall selbst geprüft hat, wird sich den einsichtsvollen Lesern ebenso leicht ergeben, wie daß der Verfasser das Beste und Meiste den Engländern verdankt. In die Anmerkungen zum „Macbeth" hat er Einiges aus seiner früheren Ausgabe dieses Schauspiels (Bremen bei Schünemann 1841) aufnehmen können; daß er nicht noch mehr daher entlehnen durfte, erklärt sich aus dem seit jener Zeit veränderten Standpunkte seiner Kenntniß des Shakspere. Ein einseitiges Studium der ersten Folioausgabe bei mangelhafter Bekanntschaft mit den späteren Ausgaben, wie mit dem Englischen Sprachgebrauch hatte ihn verführt, den Lesarten und Erklärungen Tieck's mit größerem Vertrauen zu folgen, als er jetzt mit den Anforderungen der Kritik verträglich erachten kann. Der Verfasser hat daher manche damals aufgestellte Behauptung und Erklärung nunmehr zurücknehmen müssen und würde sich noch häufiger in diesem Falle gesehen haben, wenn nicht die nachfolgenden Erörterungen zum „Macbeth" es lediglich mit Tieck's Anmerkungen zu thun hätten.

Die „chronologische Uebersicht," welche den Schluß des Werkchens bildet, dient dazu, bei den oft verwickelten Fragen über einzelne Zeitbestimmungen aus Shakspere's Leben den Leser zu orientiren und ihm zu sicherm Anhalt bei dem, was bloß hypothetisch ist, in gedrängter Zusammen-

ſtellung alles bisher thatſächlich Ermittelte und chronologiſch Feſtſtehende darzubieten. Der Verfaſſer hat kein anderes Verdienſt dabei, als dieſe Data aus den Biographien Shakſpere's von Malone, Collier und Knight geſammelt und geordnet zu haben; die Auffindung und Feſtſtellung der Thatſachen mußte er um ſo mehr den Forſchungen der Engländer überlaſſen, als er ſich nicht der Divinationsgabe Tieck's rühmen darf, die ohne mühſeliges Suchen nach gleichzeitigen hiſtoriſchen Zeugniſſen, mit großer Sicherheit aus der „Sprache des Dichters" und aus bisher unentdeckten Anſpielungen erräth, in welchem Jahre und auf welchen Anlaß Shakſpere ſeine Schauſpiele ſchrieb.

König Johann.

(Vergl. Shakſpeare's dramatiſche Werke. Ueberſetzt von Auguſt Wilhelm von Schlegel, ergänzt und erläutert von Ludwig Tieck. Berlin bei G. Reimer 1825—33. Dritter Theil. S. 339—341.

Die Frage nach dem Jahre der Entſtehung dieſes Dramas beantwortet Tieck abweichend von allen Engliſchen Kritikern, indem er 1611 dafür angiebt. Einen entſcheidenden Grund, die Abfaſſung des „König Johann" in eine ſo ſpäte Epoche von Shakſpere's Leben zu ſetzen, bringt er nicht bei, denn die apodiktiſche Verſicherung, der aufmerkſame und zugleich der Sprache kundige Leſer des Dichters könne nicht zweifeln, daß dieſes Schauſpiel eines der ſpäteren Shakſpere's ſei, ſcheint noch nicht die Annahme gerade von 1611 als des Entſtehungsjahres dieſes „König Johann" zu rechtfertigen. Wir haben aber, ganz abgeſehen von dieſem einzelnen Falle einer ziemlich unmotivirt hingeſtellten chronologiſchen Beſtimmung, theils in der Einleitung hinlänglich geſehen und werden theils im Verlaufe unſerer Arbeit noch häufiger darauf zurückgeführt werden, wie mißlich es mit dieſer Berufung auf die „Sprache des Dichters," mit dieſer Appellation an das „Studium des Dichters" in der Anwendung beſchaffen iſt, welche Tieck davon zur Entſcheidung der ſchwierigſten chronologiſchen Fragen in der Shakſpere'ſchen Literatur zu machen ſich berufen fühlt. Auch in dem vorliegenden Falle ſcheint

ihn der geheimnißvolle Instinct, der ihn auf das Jahr 1611 führte, nicht glücklich geleitet zu haben; wenigstens steht dem von ihm gewonnenen Resultate Alles, was wir über die Abfassungsepoche des „König Johann" an positiven Facten und an darauf begründeten Vermuthungen Englischer Kritiker besitzen, geradezu entgegen. Keiner der letzteren — und darin bedarf Tieck's Behauptung zunächst einer Berichtigung — hat das Jahr 1590 — 1 für den „König Johann" festgesetzt; vielmehr vereinigen sich die Namhaftesten derselben dahin, daß dieses Drama entweder im Jahre 1598 oder kurz vorher verfaßt sei, zu einer Zeit also, da der vierunddreißigjährige Dichter bereits auf dem Höhepunkte seiner Kunst stand und in seinen Werken alle jene Eigenschaften beurkunden konnte, die Tieck im „König Johann" mit vollem Rechte als Symptome einer reiferen Productionskraft hervorhebt, indem er sagt: „Die große Virtuosität leuchtet aus jeder Zeile hervor, die Gewandtheit, sowie der Eigensinn, welche selber mit den gewagtesten Wendungen und Ausdrücken spielen. Die Figur des Faulconbridge allein spricht den vollendeten Meister aus, der diesen Humor des Heldenthums mit so keckem Pinsel sich hinzumalen getraute." Nehmen wir, wie wir nach den neuesten Untersuchungen namentlich Charles Knight's kaum umhinkönnen zu thun, den Anfang der schriftstellerischen Thätigkeit unseres Dichters früher an, als die ältere Kritik, also etwa um das Jahr 1585, so erscheint ein Zeitraum von achtzehn Jahren selbst für einen Shakspere als eine hinlängliche Uebungsschule, um ein Werk wie den „König Johann" frei von allen Eigenthümlichkeiten einer Jugendarbeit in dem von den Engländern aufgestellten Jahre 1598 hervorzubringen. In diesem Jahre erwähnt aber Francis Meres den „König Johann" als ein vorhandenes Shakspere'sches Schauspiel. Tieck freilich sucht dieses unumstößliche Zeugniß, das einzige positive, welches wir für die Chronologie dieses Dramas besitzen, dadurch zu beseitigen, daß er dasselbe auf ein älteres Schauspiel dieses Namens bezieht und es zugleich als einen Beweis

für seine Lieblingstheorie, dieses ältere Schauspiel unserem Dichter zuzuschreiben, benutzt. Ließe sich in der That darthun, daß Meres wirklich jenen älteren „König Johann“ gemeint habe, so wäre für die Shakspere'sche Autorschaft in Bezug auf dieses apokryphische Werk viel, ja Alles gewonnen, denn Meres war ein zu gründlicher Kenner der dramatischen Literatur seiner Zeit, als daß ihm, wie unserem deutschen Shakspere-Kritiker das Unglück widerfahren konnte, dem Dichter Werke zuzuschreiben, die nicht von ihm herrühren. Leider aber berechtigt uns Nichts zu der Annahme Tieck's, Meres habe, indem er einen „König Johann“ von Shakspere erwähnt, jenes ältere Drama darunter verstanden; und andere Beweise für den Shakspere'schen Ursprung desselben bringt Tieck nicht bei. Er begnügt sich damit, „die Kritik Malone's und der meisten Engländer, die dieses schöne Gedicht dem Shakspere absprechen, nur seicht zu finden; er meint, „diese Kritik gründe sich eigentlich nur auf die Meinung, daß die Tragödie schlecht sei“ und beruft sich auf „alle innern Gegengründe,“ ohne diese jedoch im Einzelnen hervorzuheben. Eine Darlegung dieser „inneren Gegengründe,“ wenigstens andeutungsweise, wäre jedoch um so wünschenswerther gewesen, je dringender alle äußeren Gegengründe für die Kritik Malone's und der meisten Engländer sprechen. Das in Frage stehende Schauspiel erschien zuerst gedruckt im Jahre 1591 unter dem Titel: **The Troublesome Raigne of John King of England, with the Discoverie of King Richard Cordelion's base Son, vulgarly named the Bastard Fawconbridge: also the Death of King John at Swinstead Abbey. As it was sundry times publikely acted by the Queenes Majesties Players in the honourable Cittie of London.** Der Name des Verfassers war nicht angegeben. Wie lang vor dem Drucke dieses Drama auf der Bühne erschien, darüber fehlt es an jeder bestimmten Angabe, nur wird in dem Prolog auf Marlow's „Tamerlan“ angespielt, der nach Payne Collier's begründeter Vermuthung im Jahre 1587 aufgeführt wur-

de. Auf dieſes Drama nun iſt der unzweifelhafte Shakſpere'ſche „König Johann" gegründet; der Dichter verfuhr dabei, ſagt Payne Collier, in der den Dramatikern ſeiner Zeit geläufigen Weiſe, indem er zu ſeinen Zwecken von dem älteren Werke ſo viel wie er angemeſſen hielt, benutzte. Aus den beiden Theilen, (für welche Collier nach der Verſchiedenheit des Styls zwei verſchiedene Verfaſſer annehmen zu müſſen glaubt,) ſchuf Shakſpere ein Drama, und, in vielen Hauptzügen desſelben folgte er dem Gange des älteren Stückes, nicht wie er ihn aus der Geſchichte kannte, ſondern wie er im Volksglauben wurzelte. Im Einzelnen verbeſſerte er ſehr die Herbeiführung der Ereigniſſe. Zum Beiſpiel wird in dem älteren „König Johann" Lady Falconbridge überflüſſiger und anſtößiger Weiſe eine Zuſchauerin der Scene, wo die uneheliche Abſtammung ihres Sohnes Philipp vor König Johann und vor deſſen Mutter verhandelt wird. Eine andere Verbeſſerung des zum Grunde liegenden Schauſpiels iſt die Abweſenheit der Conſtanze bei der Scene, wo die Vermählung zwiſchen Ludwig und Blanca beredet und beſchloſſen wird. Eine dritte weſentliche Abänderung darf nicht unbemerkt gelaſſen werden. Obgleich Shakſpere, wie der oder die Verfaſſer des alten „König Johann," den Baſtard mit Gewalt aus den Engliſchen Klöſtern Geld aufnehmen läßt, ſo vermeidet er doch die ganz gemeinen Scenen des älteren Schauſpiels, in welchem Mönche und Nonnen lächerlich gemacht und die Unanſtändigkeit und Zügelloſigkeit ihres Lebens bloßgeſtellt werden. So weit Collier. — Der letzte Punkt, auf dem die Grundverſchiedenheit der Shakſpere'ſchen Dichtungsweiſe und der ſeines Vorgängers in der Bearbeitung des „König Johann" beruht, wird auch von Charles Knight, dem zweiten neueſten Herausgeber Shakſpere's als beſonders charakteriſtiſch hervorgehoben und könnte, in Ermangelung aller anderer Beweiſe, für jeden, der nicht nur aus Shakſpere's Sprache, ſondern aus der überall aus ſeinen Werken hervorleuchtenden Tendenz ein Studium gemacht hat, die Unmöglichkeit darthun, daß

jene Kloſterſcenen des älteren „König Johann" von unſerem Dichter herrühren können. Wir verweiſen den Leſer zur Vergleichung auf die Ueberſetzung, welche Tieck ſelbſt von jenem älteren Drama in ſeinem „Altengliſchen Theater" geliefert hat.

Den Beifall, welchen Shakſpere's Bearbeitung des älteren „König Johann" auf der Bühne gefunden, und die Popularität, in welcher ſich dieſelbe Jahre lang erhielt, veranlaßten einen zu jener Zeit nichts weniger als ungewöhnlichen buchhändleriſchen Betrug. Der Verleger jenes älteren „König Johann" veranſtaltete, während das Shakſpere'ſche Schauſpiel fortwährend ausſchließliches Eigenthum der Schauſpieler-Geſellſchaft unſeres Dichters blieb und nicht in den Buchhandel kam, vielleicht um den Nachfragen nach dem „König Johann" zu genügen, im Jahre 1611 eine neue Ausgabe des im Jahre 1591 gedruckten Buches, mit dem Zuſatze W. Sh. auf dem Titelblatte, der darauf berechnet war, dem Publikum das inzwiſchen vor dem neuen Werke gänzlich in Vergeſſenheit gerathene ältere wenigſtens andeutungsweiſe als das ächte ſhakſpere'ſche zu empfehlen. Eine ausdrückliche Nennung des ganzen Namens William Shakspere konnte zu jener Zeit, da Shakſpere noch in voller ſchauſpieleriſcher Thätigkeit und ſeine Bühne im alleinigen Beſitze ſeines ächten „König Johann" war, dem ſpeculativen Verleger mißlich erſcheinen. Dagegen ſuchte dieſer auf andere Weiſe den Betrug zu vervollſtändigen, indem er auf dem Titel die Worte der erſten Auflage: publikely in the honourable Cittie of London wegließ: ſie paßten nicht auf Shakſpere's „König Johann", der nicht „öffentlich in der City", ſondern entweder auf dem Privattheater in Blackfriars, oder auf dem in der Vorſtadt Southwark gelegenen Globustheater dargeſtellt wurde. Für publikely ſetzt der Verleger das Wort lately, das offenbar nur auf den neuerdings aufgeführten Shakſpere'ſchen „König Johann", nicht aber auf das ſchon längere Zeit von der Bühne verſchwundene ältere Drama, dem man unter ſolcher Firma einen er-

neuen Absatz zu verschaffen suchte, seine richtige Anwendung finden konnte. Erst im Jahre 1622, sechs Jahre nach dem Tode des Dichters, als bereits von den nachlebenden Freunden und Kunstgenossen die erste vollständige und rechtmäßige Ausgabe seiner Schauspiele vorbereitet wurde, suchte ein anderer Verleger, wahrscheinlich von gleicher Spekulation auf den Ruhm des Dichters und auf die Leichtgläubigkeit der Käufer veranlaßt, jenen älteren „König Johann" nochmals aus seinem Dunkel hervor und druckte, da schwerlich damals noch, wie eilf Jahre früher vielleicht, von Seiten der rechtmäßigen Besitzer des ächten Shakspere'schen Werkes ein gerichtliches Verfahren gegen diesen Betrug zu besorgen stand, das schüchterne W. Sh. in ein dreistes William Shakspeare um. In literarischen Sphären hat er mit diesem lockenden Aushängeschild bei den Engländern immer nur geringes Glück gemacht. Steevens nahm allerdings, als er unter den „sechs Schauspielen, auf welche Shakspere sechs seiner Dramen gründet" den älteren „König Johann" abdrucken ließ, die Möglichkeit an, unser Dichter habe in der That jenes ältere Werk geschrieben, sei aber später so unzufrieden damit gewesen, daß er es ganz neu umgearbeitet habe. Indeß ließ Steevens diese Meinung, die er, wie seine Art war, vielleicht in paradoxem Widerspruche gegen althergebrachte, von seinen Rivalen in der Herausgabe Shakspere's beibehaltene Ansichten aufgegriffen hatte, später fahren. Weiterhin vermuthete nur noch Coleridge in dem älteren „König Johann" ein „Uebergangswerk Shakspere's, nicht sein, aber doch von ihm, not his, yet of him," wie der Ausdruck dieses Kritikers lautet, der sein Verdienst weit mehr in einer ästhetischen Würdigung der ächten Werke Shakspere's als in einer Begründung der Ansprüche unächter Dramen auf Shakspere's Autorschaft findet. Nach solchem Vorgange der Englischen Commentatoren verdient Schlegel kaum den ihm von Tieck in der Vorrede zum Alt-Englischen Theater (Berlin 1811) gemachten Vorwurf, daß er sich in seinen dramaturgischen Vorlesungen „zu

furchtſam" ausdrücke, wenn er ſagt, es habe Wahrſcheinlichkeit, daß dieſer „König Johann" eine Shakſpere'ſche Arbeit ſei. Dieſe Furchtſamkeit Schlegel's, der ſich nach allen Regeln geſunder Kritik ſcheute, eine durch buchhändleriſchen Speculationsgeiſt veranlaßte und durch keine weiteren Gründe geſtützte Hypotheſe als eine poſitive Thatſache aufzuſtellen, ſteht allerdings in ſeltſamem Contraſte zu der Sicherheit, mit welcher Tieck den älteren „König Johann" nicht nur für eine Shakſpere'ſche Arbeit, ſondern ſogar für eine vorzüglichere, als jenen ſpäteren ächten „König Johann" gelten laſſen will. Wenn er in der erwähnten Vorrede zu ſeinem Alt-Engliſchen Theater ſagt: „Es iſt hier nicht der Ort, weitläufig darzuthun, welche Vorzüge dieſes alte Schauſpiel vor dem neueren habe," ſo müſſen wir bedauern, daß Tieck ſeit 1811, wo er dieſe Werke ſchrieb, noch immer keine Gelegenheit gefunden zu haben ſcheint, uns neben den Gründen für den Shakſpere'ſchen Urſprung dieſes älteren Drama's auch dieſe Vorzüge desſelben vor dem neueren darzulegen.

A. I. Sc. 1. Tieck ſcheint Coryate's Crudities oder wie der Titel vollſtändig lautet: Crudities hastily gobbled up in five Months' Travels, in France Savoy, Italy, Rhetia, Helvetia, some parts of High Germany and the Netherlands, welches als ein Muſter prahleriſcher Reiſebeſchreibung allerdings 1611 erſchien und Senſation machte, hier beſonders anzuführen, um einen Beweis mehr für das ſpätere Erſcheinen des „König Johann" zu haben. Indeß enthält der Monolog des Faulconbridge durchaus nichts, was ſich ſpeziell auf dieſes Buch bezieht. Die Anſpielungen gehen vielmehr ganz im Allgemeinen auf die Lächerlichkeiten heimkehrender Reiſenden, welche unſer Dichter ſchon in ſeinen früheſten Luſtſpielen, lang ehe Coryate's Werk herauskam, perſifflirt hat.

A. II. Sc. 1. Faulconbridge vergleicht die Löwenhaut, welche der Herzog von Oeſtreich als Beute von dem erſchlagenen Könige Richard Löwenherz trägt, mit den Schuhen des Hercules, die etwa ein Eſel anlegen würde. Dieſe Vergleichung der Schuhe des Hercules iſt in den gleichzeitigen Schriftſtellern ſehr häufig. Unter den von Steevens angeführten Belegſtellen iſt eine aus Stephan Goſſon's School of Abuse, 1579, welche unſerem Dichter vorgeſchwebt zu haben ſcheint: to draw the lion's skin upon Aesop's asse or Hercules' shoes on a childes feete. Die Aenderung von shoes, wie die erſte Folioausgabe und beinahe alle ſpäteren Editionen ganz verſtändlich leſen in shows, wie Tieck nach Theobald's Vorſchlag lieſ't und überſetzt, iſt mithin überflüſſig.

A. III. Sc. 1. Daß Tieck in Bezug auf die Bedeutung des Wortes untrimmed das Richtige fand, iſt um ſo mehr anzuerkennen, da keiner ſeiner Vorgänger unter den fraglichen Commentatoren den eigentlichen Sinn des Wortes entdeckt hat; ſie leſen entweder dafür and trimmed wie auch Schlegel überſetzt: „In einer jungen ſchmucken Brautgeſtalt," oder verſuchen, wenn ſie die Lesart des Originals beibehalten, die verzweifeltſten Erklärungen, bei denen man zum Theil nicht weiß, ob ſie ernſtlich oder ſcherzhaft gemeint ſind. Auffallend iſt nur Tieck's Behauptung, das Verbum to trim habe früher eine unanſtändige Bedeutung gehabt und ſei ſpäterhin — er gibt abermals bei dieſer Gelegenheit das Jahr 1611 zum Beſten — wieder edel geworden. Der Grille, daß einzelne Worte und Wendungen im Verlauf der Shakſpere'ſchen Zeit bald gemein, bald edel, bald ſeltſam, bald gewöhnlich wurden, begegnen wir öfter bei Tieck; er benutzt dieſe vermeintliche Erſcheinung ſogar zu chronologiſchen Beſtimmungen über die Abfaſſungszeit einzelner Dramen, ohne jedoch auch nur einen einzigen Beweis für die Richtigkeit der Thatſache

überhaupt beizubringen. Gewiß iſt dieſe Scheidung rein willkührlich und am wenigſten bei einem Dichter zuläſſig, der überall aus dem ganzen Sprachſchatz, ſeinem jemaligen Bedürfniſſe gemäß, ſchöpfte, ohne ſich durch ſolche Rückſichten ſprachlicher Convenienz, wie Tieck ſie ihm andichtet, einengen zu laſſen; und indem Shakſpere's Zeitgenoſſen darin, Jeder nach ſeinen Kräften, ebenſo verfuhren, möchte es einem Deutſchen jetzt nach mehr als zweihundert Jahren ſchwer fallen, auch nur annähernd zu beſtimmen, welche Ausdrücke dem Shakſpere'ſchen Publikum vorzugsweiſe edel oder ſeltſam klangen. — Unerwähnt darf ſchließlich nicht bleiben, daß auch Alexander Dyce in ſeinen Remarks on Collier's and Knight's editions of Shakespeare (London 1844) das Wort untrimmed wie Tieck erklärt und als Beleg eine analoge Stelle aus Fletcher's Loyal Subject anführt: and trimmed your virgins. — Wenn Dyce, der gründlichſte Kenner Shakſpere'ſcher Sprache und Literatur, an einem andern Orte unſerm deutſchen Kritiker jede Befähigung, Wortkritik an Shakſpere's Dramen zu üben, abſpricht und nach der Mehrzahl Tieckiſcher Verſuche, dem Texte des Dichters aufzuhelfen, gewiß mit vollem Rechte, ſo haben wir dafür an obiger Erklärung einen Fall, wo unſer deutſcher Commentator in dem Verſtändniß des Shakſpere'ſchen Wortſinnes glücklicher war, als ſeine ſämmtlichen Engliſchen Vorgänger.

König Richard II.

(Vergl. Shakſpeare's dramatiſche Werke u. ſ. w. Dritter Theil. Seite 342.)

Ueber die Zeit der Abfaſſung dieſes Schauſpiels beſitzen wir nur die eine poſitive Notiz, daß daſſelbe im Jahre 1597 zuerſt gedruckt wurde. Wenn Tieck es wahrſcheinlich findet, daß es 1596 geſchrieben ſei, ſo nimmt Malone dafür das Jahr 1593 an, ohne daß Einer von Beiden für ſeine

Hypotheſe einen Grund aufzuweiſen hat. Auf den erſten Anblick ſcheint der Umſtand, daß eine gereimte Chronik oder wenn man will, ein Epos von Daniel, einem Zeitgenoſſen und Freunde Shakſpere's, im Jahre 1595 erſchienen, in der Behandlung der Geſchichte Richard's und ſtellenweiſe auch in der Phraſeologie unverkennbare Spuren des Shakſpere'ſchen Drama's an ſich trägt, einer chronologiſchen Fingerzeig zu geben, doch verſchwindet dieſer, wenn wir bedenken, daß nicht nur Shakſpere Daniel's Civil Warres, ſondern umgekehrt auch Daniel Shakſpere's Richard II. benutzen konnte. Intereſſanter iſt ein anderer Punkt, den Tieck in ſeinen Anmerkungen zu dieſem Drama berührt. Die Scene von Richards Thronentſagung im vierten Acte findet ſich nämlich nicht in den beiden erſten Quartausgaben von 1597 und 1598, ſondern erſt in der dritten (Tieck nennt ſie unrichtiger Weiſe die zweite), im Jahre 1608 erſchienenen Ausgabe. Malone's Vermuthung, daß die Rückſicht auf die Königin Eliſabeth jene Auslaſſung einer vom Dichter zugleich mit dem ganzen Drama geſchriebenen Stelle in den gedruckten Ausgaben veranlaßt habe, iſt, obwohl Tieck ſie kurz als „höchſt unkritiſch" abfertigt, gewiß ſehr wahrſcheinlich. Jene Abſetzungsſcene bildet in dem Werke ſo durchaus einen integrirenden Theil und iſt in der That zur Charakteriſtik Richard's, wie der Dichter ſie angelegt hat, ein ſolcher Culminationspunkt, daß es eher unbegreiflich ſcheint, wie Shakſpere ohne ſie ſein Drama habe dichten und ſie etwa erſt ſpäter einfügen können, als was denn in dieſer Scene für Eliſabeth ſo Verletzendes gelegen habe, daß man erſt nach dem Tode der Königin gewagt, ſie abzudrucken. Zur Beantwortung der letzteren von Tieck aufgeworfenen Frage genügt es auf verſchiedene von den Commentatoren beigebrachte hiſtoriſche Notizen zu verweiſen, welche ſämmtlich darthun, wie man allgemein in jeder Anſpielung auf das Schickſal Richard's II. ſowohl auf der Bühne wie im Druck, die hochverrätheriſche Abſicht witterte, der Königin Eliſabeth, deren Thronrecht man mit dem Richard's in Parallele ſtellte,

ein gleiches Schicksal zu bereiten. Daß wirklich von den Feinden der Königin die öffentliche Darstellung der Geschichte Richard's II. zu diesem Zwecke ausgebeutet wurde, bei Gelegenheit des Empörungsversuches des Grafen Essex im Jahre 1601, erwähnt Tieck selbst. Nur irrt er darin, daß er glaubt, jene Abdankung Richard's II., welche Essex' Parteigänger Sir Gilly Merrick vor den Verschworenen von einer Schauspielertruppe gegen eine außerordentliche Entschädigung von 40 Schillingen darstellen ließ, müsse Shakspere's Drama gewesen sein, während Tieck doch zugleich annimmt, jene Absetzungsscene, deren Darstellung der beabsichtigten Entthronung Elisabeth's zum Vorspiel dienen sollte, habe damals noch gar nicht existirt und sei erst später vom Dichter hinzugefügt worden. Tieck gerieth in diesen, wie es scheint von ihm selber nicht bemerkten Widerspruch, weil er glaubte, es könne außer dem Shakspere'schen Drama kein anderes, das die Geschichte Richard's behandle, gegeben haben — eine Meinung, die durch direkte wie indirekte Gegenbeweise sich hinlänglich widerlegen läßt. Einmal konnte die Shakspere'sche Auffassung von Richard's Charakter, wie Tieck selber richtig in Betreff der Abdankungsscene bemerkt, jener hochverrätherischen Partei zu ihren revolutionären Absichten schwerlich dienen, da Shakspere das ganze Gefühl des Mitleides und der Theilnahme auf den unglücklichen König wendet. Gewiß bedurfte es einer ganz anderen Darstellung der Absetzungsscene — und daß diese, nicht etwa die Ermordung Richard's aufgeführt wurde, sagt der offizielle Bericht von der Verschwörung ausdrücklich — wollten anders die Verschworenen damit den erwünschten Eindruck auf ihr Publicum erreichen; sie wählten daher eine veraltete Tragödie, (exoletam tragoediam) von Richard II. und bewilligten den Schauspielern, die von einem so verschollenen Werke keine glänzende Einnahme erwarteten, den oben erwähnten außerordentlichen Zuschuß von 40 Schillingen, was, nach dem damaligen Werthe des Geldes und der durchschnittlichen Einnahme eines Theaterabends berechnet, keineswegs eine so „kleine

Summe" ausmacht, wie Tieck zu glauben scheint. Die Bezeichnung exoleta tragoedia in dem offiziellen Verhör der Hochverräther, so wie das pecuniäre Bedenken der Schauspieler, das verlangte Drama darzustellen, passen nun aber im Jahre 1601 durchaus nicht zu dem Shakspere'schen Richard II. und dessen fortdauernder Popularität, die durch eine Reihenfolge von vier Quartausgaben bei Lebzeiten des Dichters hinlänglich beurkundet wird. Daß aber im Jahre 1611 auf dem Shakspere'schen Globustheater selbst ein anderer als der Shakspere'sche Richard II. zur Aufführung kam, wissen wir aus dem hinterlassenen und von Payne Collier wieder aufgefundenen Bericht eines gewissen Doctor Symon Forman. Die ziemlich detaillirte Inhaltsanzeige, die er von dem damals dargestellten Richard II. gibt, weicht in Allem von dem Shakspere'schen Drama ab. Es ist also nicht so „höchst unkritisch," wie Tieck vorgibt, nach einem anderen Richard II. suchen zu wollen; es ist vielmehr höchst unkritisch, ohne Weiteres anzunehmen, es könne zu Shakspere's Zeit einzig und allein einen Richard II. von Shakspere gegeben haben.

König Heinrich IV.

Erster und zweiter Theil.

(Vergl. Shakspeare's dramatische Werke u. s. w. Dritter Theil. Seite 342—3.)

Während Tieck uns für den ersten Theil dieses Schauspiels die Wahl zwischen den Jahren 1596 und 1597 frei läßt, setzt er die Entstehung des zweiten mit großer Bestimmtheit in letzteres Jahr. Einen Grund für diese Zeitbestimmungen gibt er nicht, so erwünscht uns auch namentlich in Bezug auf den zweiten Theil Heinrich's IV. eine Nachweisung sein müßte, daß derselbe wirklich schon im Jahre 1597 gespielt worden sei. Wir wissen nur, daß der erste Theil Heinrich's IV. 1598 im Druck erschien, nachdem er 1597 in die Register der Buchhändlergilde

eingetragen war. Francis Meres erwähnt in demſelben Jahre 1598 unter Shakſpere's Schauſpielen auch einen Heinrich IV., läßt es aber unentſchieden, ob er darunter den erſten Theil allein oder beide Theile verſteht. Jedenfalls wurde der zweite erſt 1600 gedruckt und in die Buchhändlerregiſter eingetragen, und eine Anſpielung auf den darin auftretenden Friedensrichter Stille findet ſich in Ben Jonſon's Every man out of his humour, welches Luſtſpiel 1599 zur Aufführung kam. Vielleicht war dieſem der zweite Theil Heinrich's IV. auf den Brettern kurz vorangegangen und die komiſchen Figuren desſelben lebten noch ſo friſch in der Erinnerung des Publikums, daß Ben Jonſon ſich auf den Justice Silence wie auf einen bekannten öffentlichen Charakter beziehen durfte. Doch war „König Heinrich IV.," von deſſen erſtem Theile bei Lebzeiten des Dichters fünf Quartausgaben erſchienen, während von dem zweiten Theile nur eine Ausgabe vor der Folio von 1623 herauskam, fortdauernd ſo ſehr ein Lieblingsſtück des Shakſpere'ſchen Publikums, daß Ben Jonſon auch längere Zeit nach der erſten Aufführung „König Heinrich's IV." mit einer derartigen Anſpielung Glück machen konnte. Einen Beweis, daß der zweite Theil im Anfang des Jahres 1598 bereits geſchrieben war, glaubt Payne Collier darin zu finden, daß in der Quartausgabe von 1600 einmal aus Verſehen (A. II. Sc. 2) vor einer Rede Falſtaff's nicht dieſer Name, ſondern Old. gedruckt iſt. Das Old. erklärt Collier als Abbreviatur von Oldcaſtle, welchen Namen urſprünglich Falſtaff bei Shakſpere geführt zu haben ſcheint. Shakſpere änderte dieſen Namen, den er in einem älteren Drama von Heinrich IV. und Heinrich V. für einen halbweg analogen Charakter, einen Gefährten des Prinzen Heinrich vorfand und aus Rückſicht auf deſſen Bühnenpopularität beibehielt, ſchon vor dem Drucke der erſten Ausgabe des erſten Theiles in den jetzigen Namen Falſtaff um. Als ſolcher erſcheint er ſchon auf dem Titel des am 25. Febr. 1598 in das Buchhändlerverzeichniß eingetragenen erſten Theiles von König Heinrich IV. Nach Collier's Beweis-

führung deutet nun die einmalige Verwechselung des Falstaff mit Oldcastle in dem zweiten Theile darauf hin, daß in dem schon damals vorhandenen Manuscripte dieses zweiten Theiles durchgängig der ursprüngliche Name Oldcastle in Falstaff verbessert und nur an dieser einen Stelle aus Versehen das alte Old. stehen geblieben sei. Indeß beweis't dieses vereinzelte Old. keineswegs, was Collier damit beweisen will, daß wirklich überall in der Handschrift des zweiten Theiles Falstaff noch als Oldcastle figurirt habe. Gewiß wurden im Munde des Volkes der Shakspere'sche Falstaff und der Oldcastle jenes älteren Dramas, das bei allen seinen Mängeln sich vermöge seines populären Styles lange in der Gunst des Publikums hielt und gleichzeitig mit dem Heinrich IV. unseres Dichters von einer anderen Schauspielergesellschaft wieder aufgeführt wurde, fortwährend mit einander verwechselt oder vielmehr für identisch gehalten. Noch in einem Drama Field's, das nicht vor 1611 geschrieben sein kann, wird Oldcastle genannt in einem Zusammenhange, der sich nur auf den Shakspere'schen Falstaff beziehen läßt. Wenn so die Schauspieldichter wie das Volk diese beiden Figuren nicht von einander unterschieden, so hat es nichts Befremdliches, daß eine gleiche Verwechselung auch dem Abschreiber des Bühnenmanuscriptes von Heinrich IV. zweitem Theile gelegentlich wiederfuhr und ihm statt der Abbreviatur Falst. die Abbreviatur Old. in die Feder kam. Wir finden in den Quartausgaben der Shakspere'schen Dramen mehrere Fälle, die zum Theil sogar in die Folio übergingen, wo statt des Namens der redenden Person der Name des sie darstellenden Schauspielers angegeben wird; ein ähnliches Versehen mag auch an der erwähnten Stelle Statt gehabt haben, ohne daß wir mit Collier darin eine Notiz zur chronologischer Feststellung drs zweiten Theiles von „König Heinrich IV." zu erkennen vermögen.

Act II. Sc. 4. Zur Vervollständigung der Erläuterung, welche Tieck über die Reden Pistol's gibt, stehe hier die

Bemerkung, daß der dramarbasirende Fähnrich nicht nur den von Tieck angeführten Tamerlan Marlow's als Fundgrube bombastischer Phrasen benutzt, sondern fortwährend mit Prachtworten aus gleichzeitigen Dichtern seinen Prahlereien den gehörigen Nachdruck zu geben sucht. Die von Pistol gemißbrauchten Originale lassen sich, da so Vieles aus der älteren dramatischen Literatur verloren gegangen ist, nur zum Theil noch nachweisen. So scheint die Phrase Have we not Hiren here? aus einem nicht mehr vorhandenen Drama Peele's: The Turkish Mahomet and Hiren the fair Greek zu stammen. Tieck's Vermuthung, daß unter Hiren ein Wortspiel mit Iron beabsichtigt werde, brachte unter den Engländern zuerst Douce auf.

Der Epilog findet sich sowohl in der Quartausgabe von 1600 wie in der Folio von 1623, und wenn Tieck versichert, er sei in der früheren, womit er doch nur erstere meinen kann, nicht gewesen, so ist das ein Irrthum, der vielleicht von einer verkehrten Auffassung einer Anmerkung von Johnson veranlaßt ist. Johnson sagt: This epilogue was merely occasional and alludes to some theatrical transaction. Ganz unerwiesen ist übrigens Tieck's Behauptung, Shakspere habe zu jedem seiner Schauspiele einen Prolog und einen Epilog geschrieben, von denen die Mehrzahl verloren gegangen sei. Dergleichen dramatische Zuthaten waren zu Shakspere's Zeit bei Weitem noch nicht so allgemein, wie etwas später, vielmehr schrieben unser Dichter und die meisten Zeitgenossen einen Prolog oder Epilog nur, wenn zur Erklärung des Drama's ein solcher erforderlich schien, wie das hinlänglich aus allen Fällen erhellt, wo wir diesen theatralischen Nothbehelf bei Shakspere angewandt sehen. So mochte es auch hier wünschenswerth erscheinen, den zweiten Theil Heinrichs IV., da derselbe geflissentlich ohne einen eigentlichen Abschluß gelassen wurde, in den Gedanken der Zuschauer an das unmittelbar darauf folgende Drama „König Heinrich V."

anzuknüpfen und auf den Zuſammenhang beider Schauſpiele hinzuweiſen. Deshalb heißt es im Epiloge, zunächſt: **If you be not too much cloyed with fat meat, our humble author will continue the story, with Sir John in it and make you merry with fair Katherine of France.** Dieſe Ankündigung einer Fortſetzung der Geſchichte Heinrich's und Falſtaff's war für den Dichter das Weſentlichſte, wie denn auch das mehrerwähnte ältere Drama: **The famous Victories of Henry V.** den ganzen von Shakſpere auf drei Schauſpiele vertheilten Stoff behandelt; der Dichter benutzte aber zugleich den Epilog, um die beſtändig verwechſelten Charaktere Oldcaſtle und Falſtaff zu unterſcheiden, indem er, den Oldcaſtle des älteren Drama's ignorirend, nur den gleichnamigen hiſtoriſchen Sir John Oldcaſtle namhaft machte, der allerdings als Martyrer der Lehre Wikleff's unter Heinrich's V. Regierung ſtarb. Die Puritaner hatten an dem Namen dieſes Glaubenshelden auf der Bühne in ſo unwürdiger poſſenhafter Geſtalt Anſtoß genommen, was denn unſern Dichter veranlaſſen mochte, bei dieſer Gelegenheit ausdrücklich zu erklären, daß ſein Falſtaff mit jenem Oldcaſtle nichts zu thun habe: **for Oldcastle died a martyr and this is not the man.** Eine ausdrückliche Abweiſung ähnlicher Art in Betreff des Sir John Oldcaſtle in den **Famous Victories of Henry V.**, durch den die ganze Verwechſelung herbeigeführt war, mochte Shakſpere für überflüſſig oder unter ſeiner Würde halten, da dieſer Oldcaſtle ſich zu Shakſpere's Falſtaff in derſelben untergeordneten Stellung verhielt, wie jenes ältere Drama von Heinrich zu dem Shakſpere'ſchen.

König Heinrich V.

(Vergl. Shakſpeare's dramatiſche Werke u. ſ. w. Dritter Theil. Seite 344—5.)

Was Tieck von der erſten Scene dieſes Schauſpiels ſagt, daß ſie in der letzteren Ausgabe (d. h. der Folio) umſtändlicher ſei, als in der früheren (genauer in den

früheren, denn wir besitzen drei Quartausgaben, von 1600, 1602 und 1608) gilt nicht nur von dieser ersten Scene, sondern von dem ganzen Drama, das in den Quartos aus 1800 Zeilen, in der Folio aus beinahe doppelt so vielen besteht. Eine Vergleichung beider Recensionen führt zu dem zwiefachen Ergebniß, daß einmal die Quartausgaben dieses Schauspiels eine unrechtmäßige und unvollständige Veröffentlichung des „König Heinrich V.," wie Shakspere ihn zuerst schrieb, enthalten, daß zweitens der Dichter selbst mit fortlaufender Benutzung seines ersten Entwurfes später das Ganze wieder umarbeitete. Es ist jedoch kein Grund, mit Tieck anzunehmen, daß diese Umarbeitung erst nach der Thronbesteigung Jacob's I. statt fand und daß Shakspere in der ersten Scene das Lob des Königs Heinrich zu einem indirekten Complimente für König Jacob erweitert habe. Warburton, der diese Theorie zuerst aufstellte, wurde von Johnson mit Recht darauf aufmerksam gemacht, wie wenig im Ganzen das zum Preise Heinrich's Gesagte auf Jacob passe, und wie ungeschickt der dichterische Lobredner verfahren haben würde, in Bezug auf den waffenscheuen und kriegesunerfahrenen Jacob gerade und vorzugsweise Heinrich's militärische Tüchtigkeit hervorzuheben. Was dem Erzbischofe von Canterbury über Heinrich's Kenntnisse der Theologie und Redekunst in den Mund gelegt wird, schöpfte Shakspere aus den Chroniken, ohne daß er dabei schon an Jacob zu denken brauchte.

Act I. Sc. 2. In waxen epitoph ist es unnöthig, mit Tieck waxen in übertragener Bedeutung zu fassen. Das Wort ist so gut wie die Variante paper epitaph, welche sich in den Quartos findet, im concreten Sinne zu verstehen. Der Gegensatz einer dauerhaften Grabschrift in Erz oder Marmor zu einer leicht verlöschlichen auf Papier oder in Wachs war den Zeitgenossen unseres Dichters geläufig. Aus der Weichheit und Geschmeidigkeit des Wachses ergibt sich dann von selbst die abgeleitete Bedeutung des „Nicht-

festen," und es bedarf keiner Hinweisung auf eine Stelle in Hall's Satyren, um zu beweisen, daß waxen „um eine gewisse Zeit" (?) alles Unbeständige u. s. w. bedeutet habe.

A. II. Sc. 3. Unbegreiflich erscheint es, daß Tieck aus Schlegel's Uebersetzung die Worte „und er faselte von grünen Feldern" hat auslassen mögen. Theobald's glückliche Verbesserung der unverständlichen Lesart der Folio: 'a babbled of green fields für a table of green fields hat dieser Schilderung von Falstaffs Ende einen Zug gerettet und zurückerstattet, den jeder Freund unseres Dichters nur ungern vermissen würde.

Prolog zu A. V. Die Beziehung auf den Grafen Esser, der im Sommer 1599 eine Expedition zur Unterdrückung des Aufruhrs in Irland machte, stellt, wie auch Tieck diese Jahreszahl angibt, die Entstehung dieses Dramas um dieselbe Zeit fest. Tieck irrt nur darin, daß später nach dem Hochverrathsprocesse des Grafen Esser alle Verse des Chorus weggeblieben seien, weil der Dichter diese Stelle nicht habe ausstreichen mögen. An der Herausgabe der Quartoeditionen war aber Shakspere durchaus unbetheiligt und es konnte dabei überall nicht zur Frage kommen, ob er die auf Esser bezüglichen Verse habe ausstreichen mögen oder nicht. Wenn wir in jenen Quartos wie so manches Andere auch die Chorusreden vermissen, so ist der Grund einzig und allein darin zu suchen, daß die Herausgeber dieser unvollständigen und unrechtmäßigen Ausgaben entweder einer vollständigen Handschrift des Originals nicht habhaft werden konnten oder einen Abdruck dieses Chorus, der in die Handlung des Dramas nicht eingreift, für unwesentlich hielten. In der ersten rechtmäßigen, mit Bewilligung der Besitzer gedruckten Ausgabe „König Heinrich's V.," in der Folio von 1623 finden sich diese Chorusreden zuerst, obwohl sie natürlich, wie die Hindeutung

auf den gleichzeitigen Feldzug des Grafen Eſſex bezeugt, ſchon mit dem erſten Entwurfe des Schauſpiels, im Jahre 1599 vom Dichter geſchrieben waren. Ganz abgeſehen aber von einer Einwirkung Shakſpere's ſelbſt, konnte ſchon deshalb der Prozeß des Grafen Eſſex auf die Weglaſſung des Chorus in den Quartausgaben keinen Einfluß üben, weil jener Prozeß, der mit der Hinrichtung des Grafen endete, in das Jahr 1601, das Erſcheinen der erſten Quarto bereits in das Jahr 1600 fällt. Es müßte ſich alſo ein anachroniſtiſches Wunder ereignen, um die Tieck'ſche Hypotheſe zu verwirklichen.

König Heinrich VI.

Erſter, zweiter und dritter Theil.

(Vergl. Shakſpeare's dramatiſche Werke u. ſ. w. Dritter Theil. Seite 345—8.)

Die Stellung der Engliſchen Kritik in der Frage über den Shakſpere'ſchen Urſprung dieſer drei Dramen verdient wenigſtens jetzt nicht mehr in ſolcher Ausdehnung das Verdammungsurtheil, welches Tieck darüber geſprochen hat. Es war überhaupt zu keiner Zeit „bei allen Engliſchen Kritikern, die ſich haben vernehmen laſſen, eine ausgemachte Sache, daß der erſte Theil dieſes Heinrich durchaus nicht von unſerm Dichter herrühre und der zweite und dritte nur Ueberarbeitung fremder Arbeit ſei.“ Allerdings hatte Malone's ausführliche Abhandlung zum Beweiſe dieſer Anſicht mit ihren wortklauberiſchen Deductionen in England großes Anſehen gewonnen und hat es zum Theil noch, allein immer hat ſich daneben die keineswegs von Tieck zuerſt aufgeſtellte richtige Ueberzeugung von Shakſpere's Anrecht an die Autorſchaft der drei Heinriche erhalten. Schon Steevens drückte ſich zweifelnd über die Reſultate der Maloneſchen Diſſertation aus und iſt wenigſtens entſchieden abgeneigt, den erſten Theil „König Heinrich's VI.“ unſerm Dichter abzuſprechen. Von den Vorgängern Malone's

und Steevens' ſtellten eigentlich nur Warburton und Theobald den Shakſpere'ſchen Urſprung „König Heinrich's VI." in Zweifel, und wenn von den neueſten Kritikern Payne Collier bloß den erſten Theil dieſes Dramencyclus unſerm Dichter zuſpricht, in Betreff der beiden letzten Theile aber der Malone'ſchen Hypotheſe und Argumentation noch beipflichtet, ſo hat dafür Charles Knight in einer gediegenen Abhandlung die drei Dramen in allen ihren Theilen und Bearbeitungen dem rechtmäßigen und wirklichen Verfaſſer ſiegreich vindicirt. Auch der anonyme Kritiker, der durch zwei im Edinburgh Review (Juli 1840 und April 1845) erſchienenen Ueberſichten über die neueſten Leiſtungen auf dem Felde Shakſpere'ſcher Literatur ſeine Befähigung zu einem competenten Urtheile in dieſer Frage beurkundet, erklärt ſich ganz und gar für die von Tieck behauptete, von Knight bewieſene Authentie der drei Theile Heinrich's VI. Auf dieſe Autoritäten und ihre Deductionen müſſen wir den verweiſen, der ſich näher über die Gründe unterrichten will, warum wirklich die drei Heinriche VI. nur von Shakſpere herrühren können. Ihre Arbeiten ſind zugleich ein erfreuliches Anzeichen, daß die Klage Tieck's allmählig ihre Geltung verliert, wenn ſie dahin lautet, „daß die Engländer immer noch nicht aufmerkſam genug ihre alten Schriftſteller, die Zeitgenoſſen des Dichters, leſen und daß es ihnen an Unbefangenheit und freiem Sinne fehlt, um Shakſpere ſelbſt ſo zu würdigen, wie er es verdient." Es hat ſich in dieſer Hinſicht Vieles in England gebeſſert und die neueſte Kritik, z. B. Charles Knight's hat nicht nur in Bezug auf die Autorſchaft Shakſpere's, ſondern auch auf die chronologiſche Beſtimmung der drei Heinriche zu weiteren Reſultaten, als bis wohin die Tieck'ſchen Vermuthungen reichten, geführt. Knight macht es äußerſt wahrſcheinlich, daß ſämmtliche drei „König Heinrich VI.", die früheſten Werke unſeres Dichters, in ihrer erſten Bearbeitung in die Periode von 1585 bis 1590 fallen. Er nimmt nämlich mit Recht eine ſolche erſte Bearbeitung von allen drei Theilen an, denn der Umſtand, daß uns von dem

erſten Theile des „König Heinrich VI.“ nur die eine ſpätere Recenſion in der Folio von 1623 erhalten iſt, während wir den zweiten und dritten Theil in den früheren Bearbeitungen: The contention of the two famous houses of York and Lancaster und The true tragedy of Richard duke of York neben den ſpätern Recenſionen der Folio beſitzen, berechtigt durchaus nicht, mit Tieck zu glauben, daß eine ſolche Ueberarbeitung auch des erſten Theiles überhaupt nicht Statt gefunden habe. Vielmehr weiſ't die ganze Geſtaltung, welche der erſte Theil in der Folio gewonnen hat, die Vergleichung mit dem überarbeiteten zweiten und dritten Theile, endlich — worauf Tieck ſelber bei dieſer Gelegenheit bringt — die Vergleichung der „Epochen in Shakſpere's Bildung, der Verſchiedenheit ſeines Styls, der Veränderung ſeiner Sprache“ mit innerer Nothwendigkeit darauf hin, daß wir den erſten Theil „König Heinrich's VI.“ in der Folio nicht ſo vor uns haben, wie der Dichter ihn zuerſt in der früheſten Periode ſeiner dramatiſchen Laufbahn roh entwarf, ſondern ſo wie er ihn etwas ſpäter, gleichzeitig mit dem zweiten nnd dritten Theile überarbeitete. Abgeſehen von dieſen innern Gründen, ſind die äußern Gründe, weshalb Tieck vermuthet, daß „der Dichter ſein Stück nicht von Neuem umarbeiten mochte,“ ganz unhaltbar. Tieck geht von der Meinung aus, nicht die Shakſpere'ſche Schauſpielergeſellſchaft habe den erſten Theil „König Heinrich's VI.“ aufgeführt, ſondern eine andere, und dieſe habe ihr Anrecht an dieſes Drama nicht aufgeben wollen. Unſer Kritiker verſteht unter jener anderen Schauſpielergeſellſchaft offenbar die des Bühnenunternehmers Henslowe, in deſſen nachgelaſſenem Tagebuch allerdings ein „Heinrich VI.“ als am 3. März 1592 aufgeführt notirt iſt, ohne daß wir jedoch daraus ſchließen müſſen, dieſes Drama ſei das Shakſpere'ſche geweſen. Wir wiſſen aus gleichzeitigen Zeugniſſen hinlänglich, wie beliebt damals Stoffe aus der vaterländiſchen Geſchichte beim ſchauſpielluſtigen Volke waren und wie alle Bühnen mit einander wetteiferten, dieſem Hange ihres Publikums durch

dramatiſche Productionen der Art genug zu thun, und ſo mochte auch Henslowe's Heinrich VI. eher eine durch das Glück, welches Shakſpere's Heinrich VI. auf Shakſpere's Theater machte, im Sinne theatraliſcher Concurrenz hervorgerufene Arbeit eines anderen Dichters ſein, als die Arbeit Shakſpere's ſelbſt, von der es ſchwer zu begreifen wäre, wie ſie ſich damals auf Henslowe's Bühne habe verirren können, da doch unſer Dichter ſeine ſämmtlichen Dramen, auch den zweiten und dritten Theil „König Heinrich's VI." in ihrer erſten wie in ihrer zweiten Bearbeitung für das Bedürfniß ſeiner eigenen Schauſpielergeſellſchaft ſchrieb. Einen andern Grund neben obigem, der Shakſpere an einer Umarbeitung des erſten Theiles gehindert haben ſoll, ſtellt Tieck wenigſtens als wahrſcheinlich oder möglich auf: der urſprüngliche Darſteller des Talbot ſei von kleiner Natur geweſen und weil die Geſellſchaft des Shakſpere'ſchen Globustheaters einen ſo kleinen Mann ſpäter nicht beſeſſen habe, die Stadt aber zu ſehr gewöhnt ſei, ihn als ſolchen zu ſehen, ſo habe der Dichter vielleicht ſchon dieſes Charakters wegen ſein Stück nicht umarbeiten mögen. Etwas Seltſameres und Bodenloſeres als dieſes Raiſonnement iſt uns ſelbſt bei Tieck noch nicht vorgekommen. Wo hat Tieck die Entdeckung von der ungewöhnlichen Kleinheit des urſprünglichen Talbotdarſtellers gemacht und welche Abſicht konnte den Dichter oder den Schauſpieldirektor dabei leiten, die Rolle des Talbot, der den Zuſchauern als gewaltiger Held, als Schreckbild der Feinde im Kampfgetümmel erſcheinen ſollte, einem Zwerge anzuvertrauen? Und nicht viel mehr als eine Zwerggeſtalt muß doch Tieck im Sinne gehabt haben, wenn er meint, die Globusgeſellſchaft habe einen Schauſpieler von ſolcher Kleinheit, wie ihn die Stadt in dieſer Rolle einmal gewohnt geweſen ſei, zu ſehen, nicht aufzutreiben vermocht. Man ſieht auch nicht, weshalb die Stadt durchaus einen ſo außerordentlich kleinen Talbot und keinen andern gewollt habe; es ſtimmt der Eindruck, den ein Held von ſo ſeltener Kleinheit aller Wahrſcheinlichkeit nach hervorgebracht haben muß, durchaus nicht zu

der Schilderung, welche ein Zeitgenoſſe Shakſpere's, Naſh, in einem 1595 gedruckten Pamphlet über die Erſcheinung Talbot's auf dem Theater und deren Wirkung uns gibt: „Wie würde, ſagt Naſh, in Pierce Penniless' Supplication to the Devil, den wackern Talbot, den Schrecken Frankreichs, der Gedanke erfreut haben, daß, nachdem er zweihundert Jahre im Grabe gelegen, er noch einmal auf der Bühne triumphiren und ſeine Gebeine neubethauet ſehen ſollte mit den Thränen von zehntauſend Zuſchauern, die in dem Schauſpieler, welcher ihn darſtellt, ihn friſch blutend zu ſehen glauben." Naſh's Worte legen allerdings ein Zeugniß ab für den auch von Tieck erwähnten Beifall, mit welchem der Schauſpieler den Talbot dargeſtellt hatte, allein angenommen auch, daß es für einen andern Schauſpieler ſpäter ſchwierig geweſen, dem Publikum einen ſolchen Vorgänger zu erſetzen, ſo konnte die Urſache davon doch nur in der geringeren Virtuoſität, nicht aber in dem größeren Wuchſe dieſes Nachfolgers liegen. Aber, ſagt Tieck, und wahrſcheinlich beruht die ganze Hypotheſe von der Darſtellung Talbot's durch einen Zwerg mit allen ihren Folgerungen auf dieſer einzigen Wahrnehmung: „der Dichter ſelbſt bezeichnet Talbot als kleinen Mann." Nicht der Dichter bezeichnet ihn ſo, ſondern in der zweiten Scene des dritten Actes die Gräfin von Auvergne, da ſie den Talbot in ihrer Gewalt zu haben glaubt und in höhniſchen Reden ihre Verwunderung darüber ausdrückt, daß der Mann, mit deſſen Schreckensnamen die Mütter in Frankreich ihre Kinder beſchwichtigen, in ſo ganz gewöhnlicher Figur, und nicht, wie man nach ſeinem Rufe erwarten mußte, als Hercules, Hector oder in ähnlicher Rieſengeſtalt erſcheine. In ſchmähender Uebertreibung ſagt ſie von ihm: Alas, this is a child, a silly dwarf. Wollte man mit Tieck dem letzten Epitheton eine ſo wörtlich gefaßte Verſinnlichung auf der Bühne zuſchreiben, ſo dürfte erſteres Beiwort auf dasſelbe Recht Anſpruch machen und verlangen, daß Talbot nicht nur von einem Zwerge, ſondern von einem Kinde dargeſtellt werde. Es iſt aber aller Grund zu vermuthen,

daß weder das Eine noch das Andere geschah, daß Talbot immer von einem Schauspieler gewöhnlicher mittlerer Größe dargestellt wurde, wie ihn das Globustheater so gut wie jedes andere ohne Mühe beschaffen konnte.

Zu dieser Berichtigung dessen, was Tieck über den ersten Theil „König Heinrich's VI." bemerkt, müssen wir noch eine Notiz in Betreff seiner chronologischen und bibliographischen Angaben über den zweiten und dritten Theil fügen. Daß Shakspere die beiden letzten Dramen in ihrer jetzigen Gestalt 1599 oder 1600 geschrieben haben soll, ist eine ganz vage Vermuthung, die sich auf nichts stützt, am allerwenigsten auf das Studium der Shakspere'schen Sprache, welche in diesen Schauspielen auf ein ganz anderes Datum ihrer Entstehung hinführt. Eher möchte man mit Collier es für wahrscheinlich halten, daß das Glück, welches der zweite Theil „König Heinrich's VI." in der Umarbeitung auf der Bühne gemacht, einen Anlaß darbot, dieses Drama wenigstens in seiner früheren Gestalt, da die neuere ausschließliches Eigenthum der Shakspere'schen Schauspielergesellschaft blieb, dem Leserpublikum darzubieten. Shakspere müßte also vor dem März 1593 den zweiten Theil „König Heinrich's VI." in der Recension der Folioausgabe auf die Bühne gebracht haben, denn in diesem Monat wurde die frühere Recension dieses Stückes unter dem Namen **The contention of the two famous houses of York and Lancaster** in die Register der Buchhändlergilde eingetragen und im folgenden Jahre 1594 durch den Druck bekannt gemacht. Die Ausgabe, welche Tieck für die erste zu halten scheint, die von 1600, war vielmehr eine zweite, von demselben Verleger Thomas Millington besorgte, der übrigens keineswegs, wie Tieck ihn nennt, der „Verleger der früheren Werke Shakspere's" war. Von den zehn Dramen, die bis zum Jahre 1600 incl. in Quartoausgaben erschienen waren, gehören neun anderen Verlegern an, nur „König Heinrich V." kam in der oben charakterisirten unvollständigen Gestalt im Jahre 1600 bei Thomas Millington heraus, in einer Ausgabe, die eben

ſo wenig eine rechtmäßige war, als diejenige, welche derſelbe Verleger 1594 von dem zweiten Theile „König Heinrich's VI.“ unter dem Titel: The contention of the two famous houses of York and Lancaster und 1595 von dem dritten Theile unter dem Titel: The true tragedie of Richard duke of York veranſtaltete. An den Quartausgaben, die nach dem Jahre 1600 erſchienen, war Thomas Millington ebenfalls nicht betheiligt.

A. IV. Sc. 10. Die Herleitung von sallet in der Bedeutung Helm von dem ſpaniſchen celada iſt wohl etwas zu weit hergeholt, da das franzöſiſche salade in derſelben Bedeutung dem engliſchen sallet geographiſch und etymologiſch näher liegt. Die altengliſche Schreibweiſe, z. B. in Caxton's Chronik, war noch salade.

König Richard III.

(Vergl. Shakſpeare's dramatiſche Werke u. ſ. w. Dritter Theil. Seite 348.)

Tieck vermuthet, daß Shakſpere ſeinen „König Richard III.“ urſprünglich 1590 oder 1591 geſchrieben, ſpäter aber in der Geſtalt, wie wir dieſes Drama jetzt beſitzen und wie es zuerſt 1597 (nicht, wie Tieck angibt, 1596) gedruckt, umgearbeitet habe. Von einer ſolchen früheren Recenſion dieſes Dramas iſt aber nichts bekannt geworden, obwohl Tieck nicht nur ihre ehemalige Exiſtenz behauptet, ſondern ſogar einen Theil ihres Inhaltes errathen hat. „In dem früheren Schauſpiele, ſagt er, ſcheint das Schickſal der Shore, der Geliebten des Haſtings, einen Theil der Tragödie ausgemacht zu haben.“ Wir ſehen aus dieſer Vermuthung, wie Tieck auf jene Vermuthung gekommen iſt. Er verwechſelt eine gleichzeitige Tragödie von Richard III.

von unbekanntem Verfaſſer, die zuerſt von Boswell in Malone's Shakſpere 1821 unvollſtändig und ſpäter von der Shakſpere Society vollſtändig herausgegeben wurde, mit einer etwaigen Shakſpere'ſchen Arbeit. In jenem anonymen Drama, das unter dem Titel **Tragedy of Richard III.** 1594 in die Buchhändler-Regiſter eingetragen und gedruckt iſt, ſpielt allerdings die Mrs. Shore eine große Rolle. Daß aber Shakſpere nie an die Einmiſchung der Schickſale einer Geliebten des Haſtings in ein hiſtoriſches Drama gedacht haben kann, hat Ulrici ſchon mit Recht gegen Tieck's Hypotheſe geltend gemacht. Ulrici greift nur darin fehl, daß er mit Steevens meint, die anonyme **Tragedy of Richard III.** ſei die Bearbeitung eines alten lateiniſchen Richard III., deſſen Harrington als eines auf der Univerſität Cambridge aufgeführten Dramas ſchon 1590 erwähnt. Beide, kürzlich von der Shakſpere Society herausgegebene Schauſpiele ſind, wie ſchon aus einer oberflächlichen Vergleichung erhellt, völlig unabhängig von einander und waren augenſcheinlich von vornherein für ein durchaus verſchiedenes Publikum berechnet.

Wenn aber jene frühere, vermeintlich verloren gegangene Bearbeitung „König Richard's III." ſich lediglich als ein Gebild der Phantaſie unſeres deutſchen Kritikers erweiſ't, ſo beſitzen wir dagegen eine ſpätere Bearbeitung dieſes Dramas von der Hand des Dichters, welche Tieck überſehen zu haben ſcheint. Wir finden in der Folio von 1623 einen Text, der nicht nur in jeder Scene, faſt in jedem Theile derſelben einzelne Worte und Wendungen, wie der Text der Quartausgaben ſie enthält, mit andern vertauſcht, ſondern auch im Verlaufe des ganzen Drama's etwa 120 neue Zeilen hinzufügt. Bei genauerer Prüfung ſtellen ſich dieſe Aenderungen und Zuſätze als Verbeſſerungen dar, die nur vom Dichter ſelbſt ausgehen konnten, obwohl faſt alle früheren Editoren trotz einer ſehr reichlichen Benutzung der Lesacten der Folio, alſo im praktiſchen Widerſpruch mit ihrer Theorie, die Varianten der letztern den Herausgebern oder den Schauſpielern überhaupt zuſchreiben

möchten. Wann Shakspere sein Drama auf die angegebene Art vermehrte und verbesserte, ist kaum noch zu bestimmen. Collier's Vermuthung, es müsse kurz vor 1602 geschehen sein, gründet sich darauf, daß die dritte Quartausgabe, die in diesem Jahre erschien, sich auf dem Titel für Newly augmented ausgibt, in der That aber ein bloßer Wiederabdruck der beiden früheren Quartos von 1597 und 1598 ist. Der Verleger nahm mit dieser falschen Ankündigung vielleicht auf die mittlerweile vorgenommene Umgestaltung des Bühnenmanuscripts von „König Richard III." Rücksicht und wollte seine Käufer glauben machen, daß diese neue Ausgabe auch jene Zusätze, die wir erst in der Folio finden, enthalte.

König Heinrich VIII.

(Vergl. Shakspeare's dramatische Werke u. s. w. Dritter Theil. Seite 348— 352.)

„Aus Inhalt, Ton und Absicht, sagt Tieck, erkennt der aufmerksame Leser sogleich, daß dieses merkwürdige charakteristische Schauspiel noch bei Lebzeiten der Königin Elisabeth geschrieben sein müsse." Indeß kommt unser Kritiker mit seiner Verweisung auf ein aufmerksames Lesen, die er bei jeder Gelegenheit als einen Beleg seiner Behauptungen anwendet, in diesem Falle nicht weit. Diejenigen, welche mit ihm den „König Heinrich VIII." in die Regierung der Elisabeth setzen, sind eben nur jene Herausgeber und Kritiker der älteren Schule, denen Tieck sonst häufig genug den Vorwurf macht, „Inhalt, Ton und Absicht" der Shakspere'schen Dramen nicht gehörig zu unterscheiden. Die aufmerksamen Leser neuerer Zeit, welche diese Verhältnisse nach Tieck's Wunsch mehr berücksichtigen, als früher der Fall sein mochte, haben gerade aus „Inhalt, Ton und Absicht" von „Heinrich VIII." geschlossen, daß das Drama erst nach der Thronbesteigung Jacob's I. habe geschrieben

werden können. Zu diesem Resultate sind unter den Engländern Collier und Knight, die beiden neuesten Herausgeber, unter den Deutschen Ulrici gekommen, auf deren ausführliche Deductionen wir in Betreff der innern Gründe, wenn sich diese nicht dem aufmerksamen Leser von selbst ergeben sollten, hiemit verweisen, indem wir hier nur kurz erwähnen, daß außer einer sorgfältigen Berücksichtigung der Sprache und des Versbaues, welche den Stempel von Shakspere's späterer Periode an sich tragen, namentlich auch die Charakteristik und Darstellung des Königs Heinrich, die offenbar seiner Tochter Elisabeth großen Anstoß hätte geben müssen, auf eine Entstehung des Schauspiels unter König Jacob hindeuten. Sehen wir aber von diesen allgemeinen Gründen ab und gehen wir näher auf die Beweise ein, mit denen Tieck „König Heinrich VIII." dem Jahre 1600 oder 1101 zuertheilt, so begegnen wir zunächst der zuversichtlich ausgesprochenen Meinung, daß der Dichter, weil er um die Zeit mit seinen übrigen historischen Dramen fertig geworden, den „König Heinrich VIII." als Epilog hinzugefügt habe. Es ist aber schwer zu begreifen, warum Shakspere aus diesem Grund einen geschichtlichen Stoff, der mit den vorhergehenden historischen Dramen in keiner unmittelbaren Verbindung stand, in unmittelbarer Reihenfolge hinzugedichtet haben sollte. Der Cyclus von den Kämpfen der Häuser York und Lancaster war mit dem Ende Richard's III., mit der Thronbesteigung Heinrich's VII. so vollständig abgeschlossen, daß es eines weiteren Epiloges, zu dem der in „Heinrich VIII." vorliegende Stoff ohnehin sich wenig eignet, kaum zu bedürfen schien, und wenn uns auch allenfalls jetzt, da wir die ganze Reihe der historischen Dramen Shakspere's überblicken, „König Johann" als ein Prolog, „König Heinrich VIII." als Epilog zu den dazwischen liegenden, unter einander in engerem Zusammenhange stehenden Schauspielen erscheinen mag, so beweis't doch nichts, daß der Dichter selbst eine ähnliche Ansicht und Absicht gehegt, nichts, daß er deshalb den „König Heinrich VIII." unmittelbar nach dem in Sprache

und Haltung so grundverschiedenen „König Heinrich V.“ gedichtet habe. Man vergleiche z. B. die Art, wie Shakspere Prologe, Epiloge und selbst Scenen benutzt, um die verschiedenen historischen Schauspiele von Richard II. bis Richard III. mit einander geflissentlich zu verbinden und den Zuschauer und Leser auf deren organischen Zusammenhang aufmerksam zu machen, mit der Weise, wie er den Prolog zu „Heinrich VIII.“ auf vorhergegangene historische Schauspiele einen keineswegs anknüpfenden, sondern zurückweisenden Bezug nehmen läßt, und man wird einsehen, daß der Dichter bei seinem „Heinrich VIII.“ nicht an seinen „Heinrich V.“ mehr gedacht haben kann.

Daß „König Heinrich VIII.“ schon im Jahre 1601 und 1602 ein Lieblingsschauspiel der Stadt geworden war, sieht Tieck ferner daraus, daß Shakspere „es wagen durfte, aller Kritik und der vorgeschrittenen Theaterbildung, den leidenschaftlichen Parteien zum Trotz sein allerfrühestes und wenn man will schwächstes Gedicht „Leben und Tod Cromwell's“ ganz unverändert aufs Theater zu bringen.“ — Wir wissen nicht, woher Tieck die Notiz hat, daß das Schauspiel „Lord Cromwell“ 1601 unverändert aufs Theater gebracht wurde. Die Schauspielergesellschaft, welcher Shakspere angehörte, war immer im Besitze dieses Dramas gewesen und führte dasselbe von Zeit zu Zeit wieder auf, ganz wie es die damalige Theaterpraxis mit sich brachte, die auch ein veraltetes und schwaches Product wieder hervorsuchte, wenn nur das stoffliche Interesse aus irgend einem Grunde dem Publikum einen neuen Anreiz bieten zu können schien. Jedenfalls war Shakspere persönlich an einer solchen Auffrischung des „Lord Cromwell,“ wenn sie überhaupt Statt fand und das Stück nicht immer auf dem Repertoir geblieben war, durchaus unbetheiligt. Der „Cromwell“ gehört zu der nicht geringen Anzahl anonymer Dramen, mit deren Autorschaft in Ermangelung eines andern Verfassers Tieck freigebiger Weise unsern Dichter beschenkt so wenig dieser auch die ihm damit zugedachte Ehre verdient und durch irgend einen Rechtstitel

beanſprucht hat. So läuft auch bei der Chronicle History of Thomas Lord Cromwell die Shakſpere'ſche Paternität darauf hinaus, daß 1613 in der zweiten Auflage dieſes Dramas, das zuerſt 1602 ohne eine Andeutung des Verfaſſers erſchien, auf dem Titel Written by W. S. hinzugefügt war. Daß dieſer Zuſatz den falſchen Glauben an die Autorſchaft Shakſpere's hervorrufen und dieſer wieder aufgewärmten Waare neues Anſehen verſchaffen ſollte — eine, wie wir ſchon oben ſahen, damals ſehr gewöhnliche Buchhändlerſpeculation — wird um ſo wahrſcheinlicher, da in demſelben Jahre 1613 Shakſpere's Heinrich VIII. als ein neues Stück auf dem Globustheater dargeſtellt wurde und das Intereſſe für die Ereigniſſe aus der Geſchichte dieſes Königs die Aufmerkſamkeit auch auf das Drama von dem Leben und Tode ſeines Miniſters Cromwell hinlenken konnte. Ob das Shakſpere'ſche Schauſpiel 1613 wirklich neu oder nur neu bearbeitet war, darüber ſind die Herausgeber natürlich uneinig. Für erſtere Annahme ſpricht ein von Tieck überſehenes oder übergangenes äußeres Zeugniß: Sir Henry Wotton ſchreibt am 6. Juli 1613 ſeinem Neffen von dem Brande des Globustheaters, der kurz zuvor bei der Aufführung eines Dramas aus der Geſchichte Heinrich's VIII. durch einiges dabei abgefeuerte Geſchütz entſtanden war. Der Briefſteller nennt das dargeſtellte Schauſpiel freilich nicht bei dem Namen, der auf uns gekommen iſt, ſondern All is true, aber die weiteren Details, die er davon angibt, paſſen durchaus auf Shakſpere's Heinrich VIII. und wenn wir den Nachdruck erwägen, mit welchem in dem Prologe dreimal darauf hingewieſen wird, daß nur Wahrheit den Zuſchauern in dieſem Drama geboten werde, gewiß nicht ohne Seitenblick auf ein gleichzeitiges, Wahrheit und Dichtung vermiſchendes Drama desſelben Inhaltes von Rowley, ſo wird es äußerſt wahrſcheinlich, daß der Dichter in derſelben Abſicht dem jetzigen Titel jenen zweiten: All is true hinzugefügt hatte, ganz wie Rowley's Drama außer dem Namen The famous chronicle history of

King Henry VIII. auch einen zweiten, When you see me you know me führte. Sir Henry Wotton nennt dieſes All is true in ſeinem Briefe a new play. In einem andern Briefe aus jener Zeit, der ebenfalls den Brand des Globustheaters beſpricht, nennt der Schreiber, Thomas Lorkin, das aufgeführte Schauſpiel the play of Henry VIII. Für die zweite Annahme, welcher Tieck beipflichtet, daß Shakſpere damals zur Feier der Vermählung von König Jacob's Tochter Eliſabeth mit dem Pfalzgrafen, die im Frühling 1613 Statt fand, ſein Drama nur umgearbeitet, Einiges in der erſten und dritten Scene des erſten Aktes, vielleicht auch das Lob Jacob's I. in der Prophezeiung Cranmers eingeſchoben habe, für dieſe Annahme ſpricht wenigſtens kein äußerer Grund, und die innern Gründe, welche Tieck beſtimmen, die erwähnten Scenen für interpolirt zu halten, werden dem ſchwerlich einleuchten, der mit uns das ganze Drama in allen ſeinen Theilen für wie aus einem Guß geſchaffen hält. An der Prophezeiung Cranmers ergibt eine genauere Analyſe ohnehin die Unmöglichkeit einer ſolchen Interpolation.

Ein Sommernachtstraum.

(Vergl. Shakſpeare's dramatiſche Werke u. ſ. w. Dritter Theil. Seite 352—5.)

Tieck beſchuldigt mit Unrecht „alle Engliſchen Commentatoren, die Zeit der Entſtehung des Sommernachtstraums ſo weit als möglich zurückzuſchieben, damit der junge unerfahrene Dichter für ſeinen ſchwachen Plan und die gehaltloſen unbeſtimmten Charaktere einige Entſchuldigung finden möge.“ Vielmehr ſetzen Malone und die meiſten Herausgeber Shakſpere's dieſes Luſtſpiel in das Jahr 1594, wo der damals dreißigjährige Dichter ſchwerlich noch in ſeiner „jugendlichen Unerfahrenheit“ eine Entſchuldigung für die Fehler finden konnte, welche allerdings dieſelben

Kritiker albern genug sind, seinem „Sommernachtstraum" vorzuwerfen. So wenig Beachtung aber auch Alles verdient, was die Englischen Commentatoren an ästhetischen Urtheilen über unsern Dichter auskramen, so sehr sind auf der andern Seite doch die von ihnen mit Fleiß und Belesenheit angestellten Untersuchungen über die Chronologie der Shakspere'schen Dramen einer größeren Berücksichtigung werth, als Tieck ihnen angedeihen läßt. Unser deutscher Kritiker hätte sich manchen Mißgriff ersparen können, wenn er die Aesthetik und die Literaturkunde seiner Englischen Vorgänger nicht in eine und dieselbe Verachtung einbegriffen, sondern beide höchst verschiedene Zweige der Shakspere-kritik auch verschieden gewürdigt und behandelt hätte. So auch beim „Sommernachtstraum," wo die „Kennerschaft des Dichters und seiner Sprache" Tieck wiederum zu absonderlichen Resultaten geführt hat. Er sagt ganz richtig: „Im Jahre 1600 erschien es zuerst gedruckt," und fügt dann auffallender Weise hinzu: „man kann annehmen, daß es auch in diesem Jahre geschrieben wurde, denn Meres erwähnt es 1598." Löse diesen Widerspruch, wer kann. Wir bekennen uns für unfähig, zu begreifen, wie ein Drama 1600 geschrieben werden konnte, welches Meres bereits 1598 erwähnt. Aber Tieck scheint selber seine „Kennerschaft des Dichters und seiner Sprache" gleich darauf der freilich feststehenden Autorität des Zeugnisses von Meres unterzuordnen, denn schon auf der nächsten Seite sagt er: „Meres erwähnt in diesem Jahre (1598) der Sommernacht, also war sie geschrieben." Und doch verträgt sich dieses Datum nicht mit einer andern Hypothese Tieck's, mit der Vermuthung, der Kern oder die erste Skizze des Dramas sei zur Vermählung des Grafen Southampton in Form einer sogenannten Maske gedichtet worden. Diese Vermählung kann aber erst gegen das Ende des Jahres 1598 Statt gefunden haben, da der Graf erst im November nach London zurückkehrte; sie war außerdem eine heimliche, weil sie vor dem eifersüchtigen Zorne der Königin Elisabeth verborgen werden sollte, und Shakspere

hatte schwerlich Veranlassung, zu den Feierlichkeiten, die so still wie möglich gehalten wurden, auf eine so hervorstechende Weise, wie durch die Dichtung und Aufführung einer Maske beizutragen. Wenn zudem etwa im Dezember 1598 erst „der Kern oder die Skizze" dieses „Sommernachtstraum's" entstand, so konnte Meres unmöglich in seinem im Laufe desselben Jahres erschienenen Buche den „Sommernachtstraum" als ein auf der Bühne hinlänglich bekanntes Lustspiel unseres Dichters erwähnen. Die Tieck'sche Hypothese fällt also zu Boden, und wir müssen uns schon nach andern Fingerzeigen zur Feststellung der Chronologie des „Sommernachtstraum's" umsehen. Wir begegnen dazu in dem Drame selbst einer Anspielung, die auch Tieck nicht entgangen, aber von ihm seiner Lieblingstheorie zu lieb ganz verkehrt angewandt ist. Die Schilderung (A. II. Sc. 1.) „eines unnatürlichen Herbstes, Winters und Sommers, der Stürme und vielfachen Regen bringt" malt, wie Tieck richtig fühlt, das wirkliche Jahr, in welchem Shakspere dieses Lustspiel dichtete. Unser Dichter liebt es, wie wir aus vielen Stellen seiner Dramen sehen, durch Anspielungen auf Zeitereignisse eine Ideenverbindung in seinen Zuschauern hervorzurufen, die nur dann treffen konnte, wenn diese Reminiscenzen noch frisch in den Gemüthern lebten. So wird es äußerst wahrscheinlich, daß in der betreffenden Stelle die ausführliche Schilderung eines verderblichen Mißjahrs der Titania in den Mund gelegt wurde im Hinblick auf die regnerische Jahreszeit vom Ende 1593 bis in den Sommer 1594, welche in England alle jene Noth und Bekümmerniß verbreitete, die Titania's Rede in einer Reihenfolge anschaulicher, aus dem Volks- und Landleben gegriffener Details vorführt. Sollte diese Schilderung die beabsichtigte Wirkung erreichen, die Hörer an das eigene, selbst erlebte Leid zu erinnern und damit den Werken des Dichters ein erhöhtes Interesse zuwenden, so mußte diese Rede kurz nach dieser Zeit des Elendes, 1594—5, geschrieben sein. Eine Scheidung zwischen dieser einzelnen

Stelle und dem ganzen übrigen Drama in der Art anzunehmen, daß die Rede Titania's erst 1599 eingeschoben sei, weil in diesem Jahre ein ähnlicher Mißwachs sich zeigte, erscheint durchaus unthunlich. Der traurige Zustand des Landbaues wird als eine nothwendige Folge des verderblichen Zwistes zwischen Oberon und Titania dargestellt; zu dessen Abhülfe wird der freilich mißlingende Versöhnungsversuch gemacht, und es hieße die ganze darauf bezügliche Scene, die doch mit allem Uebrigen im innigsten Zusammenhange steht, ebenfalls für eine Interpolation erklären, wollte man mit Tieck die Worte Titania's über das schädliche Regenjahr für interpolirt halten.

A. V. Sc. 1. Unter den poetischen Productionen, die dem Herzog Theseus zur Feier seiner Hochzeit in Vorschlag gebracht worden, ist auch eine betitelt: **The thrice three Muses mourning for the death of learning late deceas'd in beggary.** Allerdings ist es sehr wahrscheinlich, daß damit Spencer's 1591 erschienenes Gedicht: **Tears of the Muses** angedeutet werden soll, dessen Inhalt ein ganz ähnlicher, eine Klage der Musen über den Vorfall der Kunst in dem damaligen England ist. Sonderbarer Weise hat Tieck aus den Allegorien dieses Gedichtes eine feindliche Tendenz gegen Shakspere herausgelesen, dem Spencer den Vorfall des Englischen Theater zuschreibe. Wer aber die Verse mit unbefangenem Auge ansieht, dem kann es kaum entgehen, daß Spencer im Gegentheil gerade von Shakspere eine Regeneration der Bühne erwartet und ihm neben vielen Lobeserhebungen über seine frühesten Leistungen zugleich Vorwürfe über sein damaliges Schweigen macht. Shakspere konnte also auch nicht, wie Tieck in der Vorrede zum zweiten Theile seiner „Vorschule Shakspeare's" meint, in dieser Stelle des „Sommernachtstraumes" einen früheren Angriff Spencer's empfindlich vermerken und zurückweisen wollen. Wenn er den

Theſeus das Schauſpiel von den Muſen, die um die kürzlich in Armuth verſtorbene Gelehrſamkeit trauern, mit den Worten beurtheilen läßt: That is some satire keen and critical, not sorting with a nuptial ceremony, ſo verſteht er darunter ganz im Allgemeinen, daß das in Armuth Verkommen der Muſenlieblinge eine bittere Satire auf die Weltverhältniſſe ſei, die ſich nicht zu einer Hochzeitsbeluſtigung eigne. Tieck denkt dabei, und zwar ganz im Widerſpruche mit ſeiner obigen Erklärung, an die Möglichkeit, daß Shakſpere mit learning late deceas'd in beggary auf den Tod Spencer's ſelbſt, der allerdings in großer Armuth ſtarb, hingedeutet habe. Aber Spencer ſtarb nicht, wie Tieck glaubt, 1598, ſondern erſt im folgenden Jahre. Die Stelle müßte alſo ebenfalls erſt ſpäter eingeſchoben ſein, und ſchwerlich würde unſer Dichter dieſe nicht eben ſehr zu ſolchem Zwecke geeignete Gelegenheit benutzt haben, dem von ihm hochverehrten Spencer ein beiläufiges Andenken zu widmen.

Viel Lärmen um Nichts.

(Vergl. Shakſpeare's dramatiſche Werke u. ſ. w. Dritter Theil. Seite 355–7.)

Die Vermuthung Tieck's, daß ſchon vor dieſem Shakſpere'ſchen Drama derſelbe einer Novelle von Bandello entlehnte Stoff auf der Engliſchen Bühne war, wird durch eine Notiz von Collier beſtätigt, der zufolge im Jahre 1582—3 die History of Ariodante and Geneura vor der Königin Eliſabeth aufgeführt wurde.

A. I. Sc. 1. Beatrice's Witzwort über Benedict enthält keine andere Dunkelheit, als die durch Tieck's Erklärung erſt hineingebracht iſt. Benedict forderte in öffent-

lichen Anschlagzetteln den Cupido zum Wettkampfe mit leichten, gefiederten Pfeilen heraus, indem er besser als der Liebesgott die Herzen zu treffen glaubte. Statt Cupido nahm der Narr die Ausforderung an, aber, um Benedict zu demüthigen, nicht in der vorgeschlagenen Weise, sondern auf dicke Bolzen, mit denen sich keine Herzen, sondern nur Vögel treffen ließen. Warum Benedict damit zur häßlichen Vogelscheuche gemacht wird, wie Tieck will, ist schwer einzusehen; im Texte steht nichts dergleichen.

Auch einen andern Witz in derselben Scene, zu dessen Verständniß sogar eine Stelle aus Ayrer citirt wird, hat unser Kritiker mißverstanden. Wenn man sagt, Amor der Blinde sei ein geübter Hasenjäger und Vulcan der Gott des Eisens und Feuers ein geschickter Zimmermann, so erzählt man damit nicht, was sich von selbst versteht, sondern unglaubliche Dinge, wie es Benedict unglaublich findet, daß Claudio die Hero liebt.

A. II. Sc. 1. Die Aenderungen, welche Tieck in der Redeeintheilung vorgenommen, indem er die Worte des Benedict der Beatrice zuertheilt und umgekehrt, sind völlig unberufen, und die Lesart aller übrigen Ausgaben erscheint verständlich genug, um beibehalten zu werden. Benedict und Beatrice treten maskirt im Gespräche mit einander auf. Wir schließen sogleich aus dem Zusammenhange, Benedict habe der Beatrice erzählt, Jemand habe nachtheilig von ihr gesprochen und sie disdainful — ein Wort, das nur auf sie, nicht aber auf ihn paßt — genannt. Wer dieser Jemand sei, will er ihr nicht entdecken, bis sie selbst richtig vermuthet, das könne kein Anderer, als der lästernde Benedict gewesen sein. Tieck kehrt die Sache um und verwirrt dadurch das ganze klare Verhältniß, das durch keinen Druckfehler verdunkelt worden ist.

A. II. Sc. 3. Die Erklärung, welche Tieck von der Art und Anwendung des banquet auf der Shakspere'schen Bühne gibt, ist im Ganzen richtig, wenn er aber schließlich bemerkt, daß viele Uebersetzer und Erklärer das Bankett mit der eigentlichen Mahlzeit oder einem Festschmaus verwechseln, so beachtet er nicht, daß Shakspere selbst den ökonomischen Bedürfnissen seiner einfachen Sceneneinrichtung gemäß diese Verwechselung schon begeht. So ist z. B. das Mahl, zu welchem Macbeth die schottischen Großen einlädt und bei dem auch Banquo's Geist erscheint, doch gewiß „eine eigentliche Mahlzeit, ein Festschmaus"; auch wird in dem ganzen Drama es als solcher erwähnt. Dennoch deutet die Bühnenweisung in der Folio nur auf ein Banket: A banquet prepared.

Was Ihr wollt.

(Vergl. Shakspeare's dramatische Werke u. s. w. Vierter Theil. Seite 301—7.)

Als Tieck der Annahme Malone's, welcher dieses Lustspiel in die späteste Zeit unseres Dichters setzte, widersprach, hatte er für diesen Widerspruch kein anderes Argument, als sein gewöhnliches: die Berufung auf die Sprache des Dichters. Glücklicherweise haben Payne Collier's unermüdliche Nachforschungen seit jener Zeit einen positiven Beweis für eine frühere Entstehung des „Was Ihr wollt" ans Licht gebracht. Aus dem in der Handschrift aufgefundenen Tagebuch eines Advokaten, Namens Manningham, erhellt, daß dieses Lustspiel am 2. Februar 1602 im mittleren Tempel in London aufgeführt wurde. Da nun gewiß eine öffentliche Darstellung auf der Bühne dieser Privataufführung vorangegangen war, da andererseits Meres 1598 „Was Ihr wollt" nicht nennt, so muß dieses Lustspiel zwischen den beiden angegebenen Jahren entstanden sein. Der Grund, aus welchem Tieck es dem

Jahre 1598 zuſchreibt, ſteht auf ſehr ſchwachen Füßen. Ben Jonſon ſoll in ſeinem Every man out of his humour, der 1599 aufs Theater kam, die Intrigue dieſes Shakſpere'ſchen Luſtſpiels perſifflirt haben. Dieſe früheſten Arbeiten Ben Jonſon's wurden aber auf Shakſpere's Verwendung von Shakſpere's Schauſpielergeſellſchaft aufgeführt, was für den damals in äußerſt bedrängten Umſtänden lebenden jungen Dichter gewiß kein Motiv ſein konnte, in dieſen ſelbigen Erſtlingsarbeiten den Beſchützer, durch den ihm der Weg zur Bühne geöffnet wurde, zu ſatiriſiren. Auch wäre die von Tieck gearg wöhnte Satire äußerſt lahm, da ſie durchaus nicht zum Ziel trifft: Ein Herzog ſoll eine Gräfin lieben, dieſe wieder den Sohn des Herzogs und dieſer Sohn ein Kammermädchen. Die ganze Aehnlichkeit läuft darauf hinaus, daß in „Was Ihr wollt" ein Herzog eine Gräfin liebt; alles Uebrige paßt nicht. Ben Jonſon muß alſo entweder irgend ein anderes Drama jener Zeit im Auge gehabt oder eine ſolche Intrigue ſich nur zuſammengedacht haben, um an dieſem Beiſpiel den ſchlechten Geſchmack des Publikums nachzuweiſen. Ueberhaupt beruht die ganze Deutung auf dem alten Wahne von Ben Jonſon's Eiferſucht gegen Shakſpere — auf einem Phantaſiegebilde, das uns ſo lange wenigſtens durch Gifford's ſcharfe Kritik völlig beſeitigt ſcheint, bis wir den verſprochenen „befriedigenden Beweis" dieſer Eiferſucht von Tieck erhalten.

Das der eleganten und geſuchten Sprachweiſe der feineren Welt angehörige Wort accost iſt, wie man ſieht, dem bäuriſchen Junker Andreas unverſtändlich. Wenn aber Tieck glaubt, accost ſei ein fremdes, erſt um dieſe Zeit aufgekommenes Wort, das nach zehn Jahren ſchon eingebürgert und allgemein verſtändlich geweſen, und wenn er in dieſem Wechſel einen Beweis findet, daß „Was Ihr wollt" 1598 und nicht ſpäter geſchrieben ſei, ſo iſt das

eine aus der Luft gegriffene Hypothese. Gebildeten Leuten war das Wort accost schon lange vorher verständlich, und ungebildeten, wie hier dem Junker Andreas wird es auch zehn Jahre später noch unverständlich geblieben sein. Die Dichter, z. B. Spencer in seiner Fairy Queen, gebrauchen es schon früher ohne Bedenken, während auf der andern Seite noch in einem Englischen Wörterbuche von 1655 to accost neben appropriate und appropinquate als gesuchter Ausdruck (of a refined and elegant speech) für das einfache to draw near angeführt wird.

A. I. Sc. 3. Tieck beklagt sich über die Commentatoren, die bei den Wechselreden zwischen Junker Tobias und Junker Andreas „den forschenden Leser im Dunkeln lassen." Wenigstens ist dieses Dunkel durch die Erklärungen, mit denen er das Schweigen der Commentatoren zu ergänzen sucht, nur noch dunkler geworden. O, had I but follow'd the arts, ruft Junker Andreas aus. Unter den arts versteht er, wie aus dem eben Vorhergehenden klar wird, die artes liberales, die auf den Universitäten gelehrt werden, so wie man jetzt noch den Ausdruck master of arts gebraucht. Junker Tobias treibt wie immer Scherz mit seinem Freunde, und indem er arts als Künste niederer Art versteht, wie z. B. die Kunst eines Perückenmachers, sagt er: Diese arts würden Dir höchstens zu einem schön gekräuselten Lockenkopfe verholfen haben, da von Natur — im Gegensatz zur Kunst gebraucht — sich Dein Haar nicht kräuseln will. Auf diese Weise ist das ganze Gespräch und das Wortspiel, um das es sich dreht, leicht verständlich, ohne daß man mit Tieck folgende drei an barocker Unwahrscheinlichkeit wetteifernde Hypothesen bei den Haaren herbeizuziehen nöthig hat: 1) art an und für sich heiße auch außer allem etwas Derartiges andeutenden Contert die Schauspielerkunst, 2) had I follow'd the arts — dasselbe art im Plural — könne von Junker

Tobias so verstanden und ausgelegt werden, als wünsche Andreas damit seltsamer Weise Schauspieler geworden zu sein, 3) to follow the arts bedeute möglicher Weise, „sich die Haare kräuseln lassen." Dergleichen Vermuthungen bedürfen keiner Widerlegung.

A. II. Sc. 5. Eine gleiche dichterische Phantasie wie in dem ebenberührten Falle hat unser Kritiker hier walten lassen, um die Bedeutung von **Strachy** zu ermitteln. Unter vielen verzweifelten Conjekturen, die diesem Kreuz der Editoren aufhelfen sollten, hatte Stevens eine der unhaltbarsten gewagt: aus starchery mußte starchy werden und the lady of the starchy die Vorsteherin der Wäsche bedeuten. Tieck baut auf dieser Hypothese weiter und weil ihm eine solche Vorsteherin nicht vornehm genug war, macht er eine „Steifkragendame" daraus, weil „unter vielen thörichten Moden diejenige, hochgesteifte Kragen zu tragen, eine der auffallendsten und lächerlichsten war". Sollte aber eine solche Dame damit angedeutet werden, so würde man in dem Epitheton nothwendig den hohen Kragen — denn nur der, und nicht das Steifen desselben konnte lächerlich sein — ausdrücken müssen; in dem ohnehin von Steevens geschmiedeten Worte starchy liegt aber nichts der Art. Das Original, die Folio von 1623, lies't auch gar nicht starchy, sondern *Strachy* in Cursivschrift, die in dem Drucke der Folio regelmäßig Eigennamen oder Fremdwörter bezeichnet. Entweder fand hier ein ganz entstellender Druckfehler Statt, indem der Setzer die Handschrift nicht zu lesen vermochte, oder der Name Starchy bezog sich auf eine den damaligen Zuschauern bekannte, uns aber verloren gegangene Zeitanekdote von der Mißheirath einer vornehmen Dame. Die Sache bleibt ein Räthsel, welches durch die Tieck'sche Vermuthung seiner Lösung nur weiter entrückt scheint.

A. IV. Sc. 1. Ueber das Wort to vent gibt uns Tieck eine ähnliche Auskunft wie über accost. Es ſoll um die Zeit der Abfaſſung von „Was Ihr wollt" ein neumodiſches Wort für Sprechen geweſen, zehn Jahre ſpäter aber zu einem allgemein gebräuchlichen und verſtändlichen Ausdrucke geworden, von unſerm Dichter ſelbſt in ſeinen ſpäteren Dramen als in dieſem Sinne allgemein bekannt, gebraucht ſein. Dieſe Notiz, welche Tieck natürlich als einen abermaligen Beweis für die Abfaſſung des Luſtſpiels im Jahre 1598 benutzt, bedarf einer mehrfachen Berichtigung. To vent bedeutet weder in Shakſpere's früheren noch in ſeinen ſpätern Dramen Sprechen, ſondern nur, und zwar ſeiner urſprünglichen Bedeutung gemäß, zuerſt von der Luft gebraucht, Auslaſſen, dann übertragen, wie wir das deutſche Luft machen anwenden. So ſagt Sebaſtian vent thy folly somewhere else, d. h.: mache deiner Narrheit irgendwo anders Luft. Der Narr freilich und nur er allein greift dieſen Ausdruck als einen affectirten auf und verdreht das Wort vent in den folgenden Reden zu einer Anwendung, die es ſonſt nirgend findet. Zehn Jahre ſpäter hatte to vent keine andere Bedeutung als vorher, denn wenn z. B. Cymbelin, der in jene ſpätere Zeit fällt, rhyme upon't and vent it for a mockery bietet, ſo hat ſchon Taming of the Shrew, ein Luſtſpiel der früheren Zeit, 'tis not now time to vent our love — beides in dem oben erklärten Sinne von Auslaſſen, Luft machen. So finden wir to vent mehr als ein Dutzend Mal von Shakſpere in derſelben Bedeutung zu allen Zeiten angewandt.

Wie es euch gefällt.

(Vergl. Shakſpeare's dramatiſche Werke u. ſ. w. Vierter Theil. Seite 308—313.)

Tieck bezeichnet „Wie es euch gefällt" als das Shakſpere'ſche Luſtſpiel par excellence und hat Recht, inſofern

er darunter verſteht, daß ſich gerade in „Wie es euch gefällt“ die Shakſpere'ſche Art in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit am herrlichſten und üppigſten offenbart. In anderer Weiſe müſſen wir gegen die von Tieck entworfene Charakteriſtik dieſes Luſtſpiels proteſtiren: unſer Dichter treibt darin „mit Ort und Zeit nicht willkürlicher ſeinen Scherz“ als in allen übrigen, und wenn er „Palmen, Löwen und Schlangen ſo freigebig einem kälteren Clima gibt,“ ſo verfährt er in ſeinen anderen Dramen phantaſtiſcher Gattung in ganz analoger Art. Was für Regeln das ſind, die er in der Entwickelung wie Verbindung in „Wie es euch gefällt“ verſpottet und leichtſinnig umgeht, während er ſie ſonſt immer achte, ja zum Theil erfunden habe, wären wir ſehr begierig, von Tieck auseinandergeſetzt und nicht bloß ſo ganz unbeſtimmt behauptet zu ſehen. Uns ſcheint der Dichter in dieſem Luſtſpiel wie in jedem andern den Regeln ſeiner Kunſt getreu geblieben zu ſein und weder „die Wahrheit der Motive noch die Gründlichkeit der Compoſition aufgeopfert“ zu haben. Es bedurfte für ihn ſicherlich ſolcher Aufopferung nicht, um ein eigentliches, freies, heiteres Luſtſpiel zu dichten. Es iſt in dieſer Hinſicht auch nicht der mindeſte Unterſchied zwiſchen „Wie es euch gefällt“ und den übrigen phantaſtiſchen Luſtſpielen Shakſpere's nachzuweiſen. Das Lob, welches Tieck dieſem „Wie es euch gefällt“ zollt, daß ein „eigentliches, freies, heiteres Luſtſpiel“ ſei, läßt ſich aber am wenigſten mit ſeiner weiter ausgeführten Anſicht vereinigen, daß Shakſpere gerade dieſes zu einer Polemik gegen Ben Jonſon und zu einer Satire auf deſſen einſeitige Geſchmacksregeln benutzt habe. Schon gleich der Titel ſoll in deutlicher Beziehung auf eine Stelle in Ben Jonſon's Cynthia's Revels ſtehen. Aber dieſes Drama von Ben Jonſon kam erſt 1600 aufs Theater, und von „Wie es euch gefällt“ vermuthet Tieck ſelber mit Recht, daß es ſchon 1599 geſpielt ſei. Die Annahme, mit der ſich unſer Kritiker aus dieſer Noth hilft, iſt willkürlich genug: der Titel des Stückes war vielleicht anfangs ein anderer. Aber ein

Vermerk in den Buchhändlerregiſtern vom 4. Auguſt 1600 nennt das Luſtſpiel bei ſeinem jetzigen, geläufigen Namen **As you like it.** Shakſpere kann alſo nicht, was Tieck ohne Weiteres behauptet, den Titel in Beziehung auf Ben Jonſon's Prahlerei oder als einen Tadel ſeiner kritiſchen Herausforderung der Zuſchauer gemeint haben. Dieſer Tadel und dieſe Beziehung wären auch ſchwerlich von Jemandem verſtanden worden. Ben Jonſon ſagt in der betreffenden Stelle des Epilogs zu den Zuſchauern: Mein Luſtſpiel iſt gut, und wenn es Euch gefällt, ſo mag es Euch gefallen. Der herausfordernde Uebermuth liegt lediglich in der erſten Verſicherung 'tis good, nicht in der zweiten if you like't, you may, und Shakſpere hätte die Satire ſehr ungeſchickt eingerichtet, wenn er, an dieſe letztern, völlig harmloſen Worte conventioneller Empfehlung anknüpfend, deshalb ſein Drama: **As you like it** betitelt hätte. Nicht beſſer als mit der Anſpielung, die im Titel liegt, ſieht es mit den Anſpielungen auf Ben Jonſon aus, die Tieck durch das ganze Luſtſpiel hindurch bemerken will. — Zwar theilt er uns nur einige Proben dieſer Entdeckung mit, aber wenn wir nach deren Beweiskraft auf die der übrigen ſchließen ſollen, deren Auffindung er den aufmerkſamen Leſern überläßt, ſo wird er wenige aufmerkſame Leſer für die Anſicht gewinnen, in „Wie es euch gefällt" eine fortlaufende Satire auf Ben Jonſon zu erkennen. Dieſe vermeintlichen Anſpielungen ſind entweder ſo vage, daß ſie mit demſelben Apropos wie auf Ben Jonſon auf jeden andern gedeutet werden könnten, ſähe man nicht aus ihrer allgemeinen Verſtändlichkeit, daß Shakſpere keine beſtimmte Perſonen, ſondern gewiſſe allgemeine Weltanſchauungen dabei im Auge gehabt haben müſſe; oder ſie ſind auf eine Weiſe perſönlich, wie ſie Jeder, der nicht nur aus Shakſpere's Sprache, ſondern aus ſeinem Charakter und Geſchmacke ein Studium gemacht, unſerm Dichter zuverſichtlich abſprechen wird: So will Tieck z. B., die ganz gewöhnliche ſprichwörtliche Wendung: **to lay on with a trowel** in Celia's Munde (A. I. Sc. 2) ſolle eine

boshafte Anspielung auf Ben Jonson sein, weil er in seiner Jugend eine Zeitlang das Maurerhandwerk getrieben! Hätte Shakspere daran gedacht, so wäre der Zweck dieser „boshaften Anspielung" erst spät erreicht worden, denn bis auf Tieck hat Niemand diesen verborgenen Sinn errathen. Aber freilich sahen die Englischen Herausgeber nur immer die eine Seite der vermeintlichen Feindschaft zwischen Shakspere und Ben Jonson: sie suchten in den Werken des Letztern gehässige Anspielungen auf den Ersteren. Seit nun aber Gifford's Kritik dieses ganze Hirngespinnst von einem feindlichen Verhältnisse beider Dichter vernichtet hat, scheint Tieck die Sache auf andere Manier wieder aufzubringen und Shakspere's Polemik gegen Ben Jonson statt der vormals üblichen umgekehrten Ben Jonson's gegen Shakspere entdeckt zu haben. Dafür soll der Satiriker Marston denn wieder in seinen Lästerungen Shakspere andeuten und Shakspere alle Beide in der Figur des Jaques in „Wie es euch gefällt" auftreten und abfertigen lassen! Gegen solche Tieckſche Behauptungen läßt sich nicht eher disputiren, als bis es unserm Kritiker gefällt, dieselben mit einer Art von Nachweis auszustatten. Bis dahin ist von einer um die Zeit der Abfassung von „Wie es euch gefällt" bestehenden Feindschaft zwischen Marston und Shakspere und zwischen Ben Jonson und Shakspere nichts bekannt. Ein großes Verdienst würde sich Tieck namentlich erwerben durch Anführung der Stellen in Marston's Satiren, die sich in gehässiger Weise auf Shakspere beziehen.

Der Kaufmann von Venedig.

(Vergl. Shakspeare's dramatische Werke u. s. w. Vierter Theil. Seite 313.)

Francis Meres macht dieses Drama im Jahre 1598 namhaft, was indeß, da uns jede andere chronologische

Notiz fehlt, keineswegs zu dem Schluſſe berechtigt, es ſei 1597 geſchrieben, weil, wie Tieck naiver Weiſe folgert, es 1598 erwähnt wird. Vielmehr wird die Möglichkeit, daß unter der Venetian Comedy, deren Aufführung am 25. Auguſt 1594 in Henslowe's Tagebuch verzeichnet iſt, der „Kaufmann von Venedig" zu verſtehen ſein mag, um ſo wahrſcheinlicher, als gerade um dieſe Zeit Shakſpere's Schauſpielergeſellſchaft gemeinſchaftlich mit der Truppe Henslowe's auf dem Theater zu Newington Butts ſpielte.

A. I. Sc. 2. Wie ängſtlich ſich die Theaterdichter in England ſeit der Thronbeſteigung der Stuarts vor den früher ſehr beliebten Anſpielungen auf Lächerlichkeiten der Schotten zu hüten hatten, davon liefert gerade die von Tieck berührte Stelle einen auffallenden Beweis. Während in den beiden zu Lebzeiten der Königin Eliſabeth gedruckten Quartausgaben unſeres Dramas unter den ausländiſchen Freiern der Portia auch der „ſchottiſche Herr" ſeinen Theil von dem Spotte abbekommt, hat die Folioausgabe von 1623 für Scottish lord das mattere other lord, obgleich aus dem Zuſammenhange und den folgenden politiſchen Andeutungen ſich deutlich genug ergibt, wer damit gemeint ſei. — Die Anſpielungen auf den ſchottiſchen Charakter, um derentwillen Ben Jonſon, Marſton und Chapman auf kurze Zeit — nicht, wie Tieck angibt, auf lange — ins Gefängniß wandern mußten, fanden ſich in der gemeinſchaftlich von den drei Dichtern verfaßten Komödie Eastward hoe. Da aber dieſe anſtößigen Stellen in den auf uns gekommenen Ausgaben des Luſtſpiels ausgelaſſen ſind, ſo iſt Tieck's Behauptung der betreffende Ausfall gegen die Schotten ſei „nicht ſonderlich bitter" geweſen, auf nichts begründet. Von einem Paſſus, der uns nicht erhalten iſt, läßt ſich ſchwer ausſagen, ob er bitter geweſen oder nicht.

A. II. Sc. 1. Die Emendation der alten Lesart rage in page hält Tieck mit Unrecht für überflüssig; sie ist durch den Zusammenhang unbedingt nothwendig. Hercules wird in dem Würfelspiel mit Lichas nicht durch seine Wuth, die nichts damit zu thun hat, sondern durch den glücklicher spielenden Diener (page) besiegt.

Der Sturm.

(Vergl. Shakspeare's dramatische Werke u. s. w. Vierter Theil. Seite 314—322.)

Die in England vielfach verbreitete Ansicht, welche den „Sturm" für das letzte Schauspiel unseres Dichters hält, modifizirt Tieck mit Recht dahin, daß es zu den letzten gehört. Seine weitere Hypothese aber, daß der „Sturm" auf Veranlassung und mit Beziehung auf die Vermählung der Tochter Jacob's I. mit dem Pfalzgrafen Friedrich im Anfange des Jahres 1613 gedichtet sei, wird hinlänglich widerlegt durch die kürzlich herausgegebenen „Auszüge aus den Rechnungen über die Hoflustbarkeiten," denen zufolge der „Sturm" bereits am 1. November 1611 vor dem Könige in Whitehall aufgeführt wurde. Damit erledigen sich die Conjecturen Tieck's, der in Ferdinand und Miranda ein Seitenstück zum Pfalzgrafen und zur Prinzessin Elisabeth und in der Vermählung und Seereise manche dem damaligen Zuschauer verständliche Anspielungen zu finden vermeint, von selber. Die Schauspiele, welche der Master of the Revels für die Aufführung bei Hofe auswählte, waren, wie wir aus den Verzeichnissen ersehen, fast durchgängig neu, und so mag auch der „Sturm" kurz vor 1611 geschrieben sein. Die Schilderung eines Schiffbruches an der Küste der auch von Shakspere in unserm Drama erwähnten Bermudasinseln, welche im Jahre 1610 erschien, hat dem Dichter, wie Malone richtig nachweist, wenn auch vielleicht nicht die Idee zu seinem

Schauspiele, doch gewiß viele einzelne Züge geliefert, so daß die chronologische Bestimmung des „Sturms" auch von dieser Seite ziemlich feststeht.

A. I. Sc. 2. Die Vorwürfe, die dem Caliban wegen seiner Undankbarkeit für die ihm erwiesenen Wohlthaten menschlicher Bildung gemacht werden, sind in Prospero's Munde nicht nur „schicklicher," sondern schlechthin verständlich, da ja Prospero und nicht die bei der Ankunft auf der Insel noch unmündige Miranda, dem vorgefundenen Ungethüme Caliban den Gebrauch der Sprache beigebracht hat. Daß die Folio die Rede der Miranda zutheilt, ist ein Druckfehler, der sich in ähnlicher Art zu oft wiederholt, als daß Tieck darauf hin die nothwendige Verbesserung der Editoren hätte außer Acht lassen dürfen.

A. III. Sc. 2. Steevens hält nicht, wie Tieck behauptet, das aus dem Französischen entlehnte Wort debauched für selten, sondern nur die Orthographie deboshed, wie wir sie bei Shakspere und seinen Zeitgenossen finden. Ueberflüssig aber ist es, wenn Tieck zum Beweise, wie ganz gemein und alltäglich das Wort gewesen sei, zu den schon von Steevens beigebrachten Belegstellen eine aus den Gedichten Taylor's, des sogenannten Wasserdichters, anführt, indem dieser gerade in der Beschreibung seiner Seefahrten sich an Shakspere's „Sturm" anlehnt und also auch einen ungewöhnlichen Ausdruck, wie deboshed gewesen sein könnte, daher entlehnt haben mag.

A. IV. Sc. 1. Auch das Auftreten der Iris in der Maske, welche Prospero vor Ferdinand und Miranda

aufführen läßt, bringt Tieck in Verbindung mit der Vermählung des Pfalzgrafen, zu deren Feier eine Maske des Dichters Beaumont vor dem versammelten Hofe dargestellt wurde. Tieck fügt sogar die lächerliche Vermuthung hinzu, daß die Shakspere'sche Iris in die abgelegten Kleider der Beaumont'schen Iris gesteckt sei, welche das Theater nach deren Gebrauch bei Hof angekauft habe! Wollte man sich überhaupt auf solche eben so luftige wie wohlfeile Hypotheſen einlassen, so wäre doch nur der umgekehrte Fall denkbar, daß nämlich die Darsteller jener Beaumont'schen Maske im Anfange des Jahres 1613 das Kostüm der Iris von der Shakspere'schen Truppe gekauft hätten, welche bereits zwei Jahre früher die Iris in dem „Sturm" hatte auftreten lassen. Die Tieck'sche Vermuthung hinsichtlich dieses Garderobenankaufs wird aber noch an Seltsamkeit überboten durch die gleich darauf folgende, daß sich in der hochpathetischen Rede Prospero's über die Vergänglichkeit alles Irdischen der Dichter eine Anspielung auf den Brand seines Globustheaters erlaubt, ja daß er sogar dieser Anspielung zu lieb die ganze Stelle später eingefügt habe. Inwiefern eine solche Bezugnahme gerade an diesem Orte passend oder nicht passend sein mochte, was Shakspere veranlassen konnte, seinem Prospero in dem feierlichsten Momente eine Reminiscenz an den Brand eines Londoner Theaters in den Mund zu legen, darüber bleibt uns Tieck die Erklärung schuldig. Seine ganze Vermuthung gründet sich auf das Wort globe, das also in „bedeutsamem Wortspiel," wie Tieck es nennt, den Erdball und das Globustheater zugleich bedeuten soll. Gewiß aber würde der Dichter, hätte er unglaublicher Weise dieses „bedeutsame Wortspiel" beabsichtigt, es zugleich durch einen andern Contexte dem Verständnisse seiner Zuhörer näher gerückt haben, um so mehr, da der Zeitfolge nach eine Anspielung auf den im Juli 1613 erfolgten Brand erst später mit großer Absichtlichkeit in das längst bekannte Drama hätte eingefügt werden können. Schwerlich würden wir dann von dem

great globe leſen, was immerhin auf den Erdball, nicht aber auf die ſehr unanſehnlichen Verhältniſſe eines damaligen Theaters zu paſſen ſcheint. Auch der Zuſatz yea, all which it inherit könnte nur dann die Zuhörer an das „bedeutſame Wortſpiel" erinnern, wenn etwa alle im Globustheater Verſammelte mit verbrannt wären. Der Dichter würde ferner die Vernichtung der Erde mit Allem, was darauf iſt, nicht wie eine Auflöſung in Luft (dissolve) bezeichnet, ſondern ein Wort gewählt haben, das doch andeutend auf das Feuer, welches das Globustheater verbrannte, angeſpielt hätte. Endlich war zu Shakſpere's Zeit, wo die hölzernen Theater eben ſo leicht gebaut, wie zerſtört wurden, der Brand eines Schauſpielhauſes keineswegs eine Erſcheinung von ſolcher Bedeutung, daß er ſich mit der zukünftigen Auflöſung der Erde in eine nur einigermaßen verſtändliche Parallele ſtellen ließe. Tieck findet, falls der Dichter die Worte nicht bei Gelegenheit des Brandes in ſein Drama eingeſchoben, eine „um ſo wunderbarere Prophezeiung" darin. Mit demſelben Rechte könnte ein anderer, nicht minder phantaſiebegabter Commentator in der ganzen Stelle:

the cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces,
the solemn temples etc.,

eine „wunderbare Prophezeiung" auf die große Feuersbrunſt finden, welche unter Karl's II. Regierung halb London in Aſche legte und allerdings, „die wolkenhohen Thürme, die Palläſte, die hehren Tempel" der Hauptſtadt verzehrte — eine Vermuthung, auf die freilich bisher Niemand gerathen iſt, ſo wenig wie vor Tieck irgend Jemand bei dem great globe an das Globustheater gedacht hat.

Coriolanus.

(Vergl. Shakſpeare's dramatiſche Werke u. ſ. w. Fünfter Theil. Seite 375 6.)

„Coriolanus, ſagt Tieck, iſt wahrſcheinlich 1609 oder 1610 gedichtet und aufgeführt worden, nachdem Cäſar

und Antonius schon den Beifall des Publikums gewonnen hatten." Interessant wäre es zu wissen, woher Tieck diese Notizen hat. Aus allen sonst bekannt gewordenen Nachrichten erhellt weder über die Zeit noch über die Reihenfolge, in der die drei römischen Dramen unseres Dichters gedichtet und aufgeführt wurden, das Geringste, und nur die innere Wahrscheinlichkeit, Styl, Vers und Charakteristik, spricht dafür, daß sie der letzten Lebensperiode Shakspere's angehören.

A. II. Sc. 3. Die Lesart der ersten Folio in this woolvish tongue gibt keinen Sinn und kann auch nicht „mit Wolfsgeheul" bedeuten, wie Tieck übersetzt. Der Setzer las tongue für das seltene toge, wie in Othello tongued consuls für toged consuls. Die zweite Folio von 1632 setzt gown für toge, das gewöhnlichere Wort für das ungewöhnlichere. Das Bestreben, die Lesarten der ersten Folio um jeden Preis beizubehalten, bringt unsern deutschen Kritiker oft, und auch an dieser Stelle in den Fall, allen Regeln der englischen Grammatik Trotz zu bieten und die daraus entstehenden Anomalien der Eigenthümlichkeit des Shakspere'schen Sprachgebrauchs beizumessen.

A. IV. Sc. 2. To side hat nie, wie Tieck an dieser Stelle will, die Bedeutung „sich beseitigen," sondern nur „Parteiergreifen," was hier auch vollkommen in den von Tieck mißverstandenen Sinn paßt. Die Patricier, sagt Sicinius, die für Coriolan Partei genommen haben, ärgern sich, nämlich weil sie gegen den erklärten Willen des Volkes nichts vermögen.

A. V. Sc. 3. In dieser Scene macht Tieck nach der Reihe drei Versuche, Lesarten der Folio gegen die nahe

liegenden und nothwendigen Emendationen der Herausgeber zu vertreten und iſt in keinem dieſer Verſuche glücklich. You Gods I pray ſoll heißen: „ich huldige," während in der That das I pray ganz unverſtändlich iſt und die Veränderung in I prate, die zuerſt Theobald vorſchlug, ſich faſt von ſelbſt aufdrängt. Eben ſo wenig kann I hope to frame thee nicht mit Tieck „ich hoffe, fügſam" überſetzt werden, was, wenn ſich auch zur Noth to frame gezwungener Weiſe ſo deuten ließe, als ein Wort des Uebermuths nimmermehr der demüthig flehenden Mutter Coriolan's in den Mund gelegt werden könnte. Das richtige I holp — nach der alten Orthographie I holpe — erkannte ſchon Pope. Endlich verſucht Tieck to change thy sulphur with a bolt für die Lesart der Herausgeber to charge beizubehalten, während doch nur die letztere einen prägnanten Sinn gibt und auch ſonſt in der Folio change und charge mit einander verwechſelt werden. So z. B. in As you like it A. I. Sc. 3 und in Taming of the Shrew A. III. Sc. 1.

Julius Cäſar.

(Vergl. Shakſpeare's dramatiſche Werke u. ſ. w. Fünfter Theil. Seite 377.)

Daß „Julius Cäſar" unter den römiſchen Schauſpielen des Dichters am früheſten, im Jahre 1607 geſchrieben ſei, ſtellt Tieck ohne weitere Beweiſe hin; wahrſcheinlich folgt er darin, ohne ſie zu erwähnen, den Engliſchen Kritikern, deren Argumente zu Gunſten eines verhältnißmäßig ſo frühen Urſprungs unſeres Dramas aller und jeder Beweiskraft entbehren und gegen die inneren Gründe der Sprache und des Styls, die auch dieſes römiſche Schauſpiel den letzten Lebensjahren des Dichters zuzuweiſen ſcheinen, nicht Stich halten. Noch früher, ſchon vor das Jahr 1603, ſetzt es Payne Collier, indem er auf eine Stelle

Act V. Scene 5 hinweiſ't. Antonius ſagt daſelbſt vom Brutus:

His life was gentle and the elements
So mix'd in him that Nature might stand up
And say to all the world: This was a man.

Einige Ausdrücke davon finden ſich nun in dem 1603 erſchienenen Gedichte Drayton's, Barons' Wars, wo es von Mortimer heißt:

In whom in peace the elements all lay
So mix'd etc.

und In him it show'd perfection in a man.

Die Aehnlichkeit iſt allerdings groß genug, berechtigt aber nicht zu dem Schluß, daß Drayton dieſe Wendungen von Shakſpere entlehnt haben, mithin der „Julius Cäſar" vor 1603 geſchrieben ſein müſſe. Die Lectüre der Zeitgenoſſen Shakſpere's führt uns immer mehr darauf, daß unſer Dichter bei aller unendlichen Fülle von Urſprünglichkeit zugleich als ein glücklicher Aneigner gelungener und treffender Worte und Phraſen, die er bei andern Dichtern fand, es nicht verſchmähte, einzelnes Fremde ſeinem Sprachſchatz einzuverleiben. Wie er — und mit vollem dichteriſchen Rechte — kein Bedenken trug, für ſeine römiſchen Dramen z. B. den Plutarch ſtellenweiſe wörtlich zu benutzen, ſo mochte er auch abſichtlich oder unabſichtlich, einige Worte, welche Drayton auf Mortimer angewandt, in ſeinem „Julius Cäſar" auf Brutus anwenden. Ein Beweis für das frühere Vorhandenſein des Shakſpere'ſchen Dramas vor dem Drayton'ſchen Epos, wie Collier will, liegt alſo in dieſer Reminiscenz nicht.

A. III. Sc. 1. Die Annahme mehrerer Engliſcher Commentatoren, denen Tieck beipflichtet, daß die Stelle

Know, Caesar did not wrong, nor without cause
Will he be satisfied

urſprünglich gelautet habe:

Caesar did never wrong but with just cause

ist mehr als zweifelhaft. Sie beruht lediglich auf einer Notiz Ben Jonson's, welcher als Beleg, wie Shakspere manchmal sich Lächerlichkeiten habe zu Schulden kommen lassen, anführt, er lasse Cäsar auf die Worte eines Andern: **Caesar, thou dost me wrong** obige Worte erwiedern. Hätte Shakspere wirklich die Stelle so geschrieben, so wäre schwer abzusehen, was sich daran Lächerliches finden ließe, wenn Cäsar auf den Vorwurf, er thue Unrecht, prägnant antwortete: Wenn ich — wie du glaubst — Unrecht thue, so thue ich es mit gutem Recht. Aber aus Allem geht hervor, daß Shakspere nie anders die Stelle abgefaßt, als wie wir sie gedruckt lesen, daß also entweder Ben Jonson selbst Shakspere's Verse verdreht oder sie in dieser verstümmelten Gestalt aus dem Munde der Zuhörer oder der Schauspieler empfangen haben muß. Daß Shakspere aber in Folge der Rüge Ben Jonson's die Verse geändert habe, wie Tieck glaubt, verträgt sich nicht wohl mit der Zeitfolge dieser verschiedenen Momente. Im Jahre 1623 erschien „Julius Cäsar" zuerst im Druck in der Folio, sieben Jahre nach dem Tode des Dichters, und in dieser editio princeps finden wir keine Spur von der betreffenden Stelle, wie sie Ben Jonson in dem Prologe zu seinem Lustspiel **Staple of news** erst zwei Jahre später, 1625 citirt und lächerlich macht. Im Jahre 1630 in seinen **Discoveries** führt Ben Jonson nochmals und zwar, indem er Shakspere und dessen Cäsar namhaft macht, den vermeintlichen lächerlichen Vers an, ohne in beiden Fällen auf den authentischen Text, wie er in der Folioausgabe existirte, die mindeste Rücksicht zu nehmen. Tieck verwirrt die Chronologie dieser Daten noch mehr, indem er meint, daß Ben Jonson die **Discoveries**, eine Sammlung von Aphorismen, die er in seinem Alter schrieb, vor dem Lustspiel **Staple of news** abgefaßt habe.

TAYLOR INSTITUTION
UNIVERSITY
28 SEP 195
OF OXFORD

Antonius und Cleopatra.

(Vergl. Shakſpeare's dramatiſche Werke u. ſ. w. Fünfter Theil. Seite 378)

Für die Abfaſſung dieſes Dramas läßt uns Tieck die Wahl zwiſchen den Jahren 1608 und 1609; er ignorirt aber einen Umſtand, der im Sinne der meiſten Engliſchen Herausgeber geradezu für erſteres Jahr zu entſcheiden ſcheint. Am 20. Mai 1608 wurde nämlich „a book called Anthony and Cleopatra" in die Regiſter der Buchhändlergilde Behufs der Herausgabe eingetragen, und Malone und Andere haben ohne Weiteres angenommen, daß dieſes „Buch" ein Drama, und zwar Shakſpere's Drama geweſen ſei, ohne zu erwägen, daß die Beſitzer von Shakſpere's Manuſcripten, die Mitglieder ſeines Theaters, ſchon ſeit dem Jahre 1603 keines ſeiner Schauſpiele mehr durch den Druck einzeln veröffentlichten, daß ferner die rechtmäßigen Herausgeber der Geſammtausgabe in Folio im Jahre 1623 „Antonius und Cleopatra" ausdrücklich unter den früher noch nicht gedruckten oder — was daſſelbe ſagen will — noch nicht in die Buchhändlerregiſter eingetragenen Werken unſeres Dichters erwähnten. Jene Einzeichnung vom 20. Mai 1608 muß ſich alſo auf ein anderes Buch dieſes Titels beziehen, und für den Shakſpere'ſchen „Antonius" bleibt die Möglichkeit und ſogar die Wahrſcheinlichkeit ſeiner Entſtehung in den letzten Jahren des Dichters. Wir finden in dem kürzlich wieder entdeckten Tagebuche des John Ward, der von 1602 an als Pfarrvicar in Stratford lebte, die von Hörenſagen auf ihn gekommene Notiz, daß Shakſpere während ſeines Aufenthaltes in dieſem ſeinem Geburtsorte, obgleich bereits von perſönlicher Theilnahme am Theater zurückgezogen, doch der Bühne jährlich zwei neue Schauſpiele geliefert habe. Iſt dieſe Nachricht im Allgemeinen wahr, und wir haben keinen Grund, ſie zu bezweifeln — ſo gehört ſicherlich „Antonius und Cleopatra" dieſer Lebensperiode an, in welcher der Dichter in halbländlicher Zurückgezogenheit, ohne beſtändige tägliche

Anschauung der Bühnenverhältnisse Dramen dichtete, die durch den unaufhörlichen Wechsel der Scenen, durch die Gedrungenheit und theilweise Dunkelheit des Ausdrucks den Schauspielern eben so sehr die Darstellung des Ganzen, wie dem Publikum das unmittelbare Verständniß manches Einzelnen erschweren mußten. Es sind Dramen, in denen unser der wirklichen Schauspielerwelt ferner stehende Dichter die augenblickliche theatralische Wirkung der Energie und Eigenthümlichkeit der Sprache und Charakteristik, der Tiefe des Gedankens ohne Bedenken aufopferte. Diese inneren Gründe, denen keine äußeren entgegenstehen, führen mit überzeugender Gewalt darauf hin, daß „Antonius und Cleopatra" noch nicht, wie Tieck annimmt, um 1608—9 entstanden sein kann.

A. III. Sc. 5. Die Lesart der Folio: **Then would thou had'st a pair of chaps, no more** ist, obgleich sie Tieck durch Uebersetzung und Erklärung zu rechtfertigen sucht, nicht viel besser als Unsinn. Daß Enobarbus plötzlich den Tod anredet, von dem Eros ganz beiläufig in der dritten Person spricht, verträgt sich so wenig mit der von Shakspere bei aller Licenz doch immer respectirten Grammatik und Logik, wie sich dem Satze, so gefaßt, ein nur halbweg vernünftiger Sinn abgewinnen läßt. Johnson's Verbesserung, der would in world mit Modification eines einzigen Buchstaben umändert, ist so einfach wie möglich und ergibt sich auf den ersten Blick als das Richtige, so daß man kaum begreift, wie Tieck darin eine „Umarbeitung" des ursprünglichen Textes erkennen wollte. Auf die Nachricht, daß Lepidus, der dritte der Triumvirn beseitigt ist, ruft Enobarbus aus: So hat die Welt denn nur zwei Kinnbacken — nämlich Cäsar und Pompejus — und wie viel Futter sie ihnen auch geben mag, so werden die beiden am Ende doch einander zermalmen. Die Andeutung des unausbleiblichen Bürgerkrieges, der mit dem Sturze eines der beiden übriggebliebenen Triumvire enden muß, ist verständlich genug. Tieck's Uebersetzung gibt dagegen höchstens einen

Gemeinplatz von der Gefräßigkeit des Todes und auch dieſen nur, indem ſie zwar das verkehrte would der Folio beibehält, dagegen das darauf folgende they'll grind the other — ſie, d. h. eine der beiden Kinnbacken — zermalmen die andere — ganz ignorirt und ſehr oberflächlich „ſo ſchlingt er alles" überſetzt.

Maaß für Maaß.

(Vergl. Shakſpeare's dramatiſche Werke u. ſ. w. Fünfter Theil. Seite 379—383.)

Aus den Rechnungen über die Hofluſtbarkeiten unter Jacob I. ſehen wir, daß „Maaß für Maaß" am 26. Dezember 1604 bei Hofe von der Shakſpere'ſchen Schauſpielertruppe aufgeführt wurde. Es kann alſo nicht, wie Tieck aus den „Schwierigkeiten, dem herben Styl, der ſonderbaren Sprache dieſes finſtern und tiefſinnigen Schauſpiels" ſchließt, erſt um 1611—12 geſchrieben ſein. Vielleicht wurde es wegen ſeiner neuen Popularität auf dem öffentlichen Theater zu dieſer Aufführung bei Hofe ausgewählt, und in dieſem Falle hätte Malone ſo Unrecht nicht gehabt, die Entſtehung des Dramas in das Jahr 1603 zu ſetzen, obwohl Tieck die von dem engliſchen Kritiker dafür beigebrachten Gründe „ſehr ungenügend und oberflächlich" finden will. Daß er mit ſeinen eignen Gründen, wenn er deren hatte, in der Zeitbeſtimmung von „Maaß für Maaß" nicht glücklicher als Malone geweſen iſt, daß er vielmehr jedenfalls weiter als dieſer vom Ziel getroffen hat, zeigt uns obige Notiz aus den Hofrechnungen, in denen zu allem Ueberfluß noch der Name des Dichters, „Shaxberd," wie ihn der Schreiber buchſtabirte, verzeichnet ſteht.

Bei Gelegenheit von Whetſtone's Promos and Cassandra hätte Tieck nicht unerwähnt laſſen ſollen, daß Shakſpere zu ſeinem „Maaß für Maaß" nicht nur dieſes

alte Schauſpiel benutzte, ſondern auch eine Novelle Giraldi Cinthio's, welche derſelbe Dichter überſetzte und 1582 in ſeinem Heptameron of civil discourses herausgab. Shakſpere entlehnte aus letzterer u. A. den Namen der Heldin ſeines Dramas, Iſabella.

A. I. Sc. 1.

Then no more remains
But that to your sufficiency as your worth is able
And let them work.

Die Erklärung, welche Tieck von dieſer offenbar metriſch wie textlich corrupten Stelle gibt, iſt eben ſo gezwungen, wie die ſeiner Engliſchen Vorgänger, deren Noten er damit überflüſſig zu machen glaubt. Wie wenig ſeine Auslegung ihm ſelber genügt, beweiſ't am Beſten der Umſtand, daß ſeine Ueberſetzung ſich durchaus nicht an ſie bindet, ſondern ganz unabhängig von ihr, freilich auch vom Text des Originals verfährt. Da der Stelle ohne Conjectur nicht aufzuhelfen iſt und alle bisherigen Verſuche an dem to ſcheiterten, ſo ließe ſich vielleicht ſtatt to — do leſen und der Sinn wäre ungezwungen folgender: Der Herzog hatte zu Escalus geſagt: Was zum Herrſchen gehört, weißt du beſſer, als ich es dir auseinanderſetze. Es bleibt alſo nichts zurück, als das: Uebe deine Vollmacht (do your sufficiency) wie dein Werth es verſteht (as your worth is able) und laſſe ſie (your sufficiency and your worth) wirken. — Die Erklärung, welche Tieck gleich darauf von touched gibt und die er ausdrücklich für die „Freunde des Dichters, die ihn in ſeiner Sprache leſen" beſtimmt, werden dieſe ſchwerlich gebrauchen können. Touched heißt nie „geprägt," ſondern iſt hier das von dem ſubſtantiviſchen touch, Zug, Stimmung, gebildete Adjectiv und bedeutet, in Verbindung mit finely und spirits: Seelen, Geiſter, die ſchön geſtimmt ſind, harmoniſch edle Gemüther.

A. II. Sc. 3. Lucio hält seinem Genossen scherzhaft dessen Irreligiösität vor und meint, er habe nie ein Tischgebet sprechen hören. Auf dessen Versicherung, daß das wenigstens ein Dutzendmal geschehen sei, fragt der Andere, um der Wahrheit auf den Grund zu kommen, welcher Art dieses Tischgebet gewesen sei, ob in Versen: **What? in metre?** Der Ausdruck **metre** für Vers kommt auch sonst noch zweimal bei Shakspere als ein gewöhnlicher vor, wie denn auch andrerseits gereimte Tischgebete damals herkömmlich waren. Die Stelle ist also keineswegs sonderbar und ein Nonsens, wie Tieck meint, wenn man sich bei der Erklärung der Engländer beruhigt, wohl aber wird sie sonderbar und ein Nonsens, wenn man mit Tieck in dem Worte metre eine Anspielung auf das ganz anders ausgesprochene Wort mitre, in diesem wiederum eine Bezugnahme auf eine unter dem Namen **Mitre** bekannte Taverne jener Zeit und endlich in der Namhaftmachung dieser Taverne oder vielmehr in der darin versteckten Andeutung eines andern von Ben Jonson und dessen Freunden besuchten Wirthshauses einen Ausfall Shakspere's auf Ben Jonson findet. In der That, wenn unser Dichter seiner Mißstimmung gegen seinen dramatischen Zeitgenossen immer eine so sorgfältig umhüllende Einkleidung gegeben hat, wie in dieser Stelle, so ist es weder den damaligen gemeinsamen Freunden beider Dichter noch den jetzigen Englischen Kritikern zu verargen, daß sie von der Feindschaft Shakspere's gegen Ben Jonson bisher wenige Spuren entdeckt haben und die Existenz derselben auch jetzt, nachdem der phantasiereiche Scharfsinn unseres deutschen Kritikers ihnen den rechten Weg gezeigt, noch immer hartnäckig bezweifeln. „Ist die Sache richtig, so schließt Tieck sein ingenióses Raisonnement, so beweis't die Stelle auch, daß das Stück, wie ich der Sprache nach vermuthe, um 1612 muß geschrieben sein, und nicht 1603, wie Malone glaubt." Wir kehren diese Argumentation um und sagen: Da das Stück, wie oben nachgewiesen ist, 1604 bereits aufgeführt und 1603, wie Malone wahrscheinlich

macht, geſchrieben war, ſo iſt die Sache nicht richtig, und Shakſpere hat bei der Frage: What, in metre? ſo wenig an die Mitrataverne, an den Dichterklub des Dunſtanſaales und an Ben Jonſon gedacht, wie Jemand vor Tieck überhaupt je auf dieſe ſeltſame Ideenverbindung gerathen zu ſein ſcheint.

A. II. Sc. 2. Where prayers cross ſoll nach Tieck's beiſpielloſem Engliſch für where prayer is crossed ſtehen. Der Sinn des Originals iſt aber auch ohne ſolche Beeinträchtigung der Grammatik verſtändlich. Iſabella bittet: Der Himmel beſchütze Euch. Angelo ſpricht Amen zu dieſem Gebete, denn, ſagt er, ich gehe auf dem Wege zur Verſuchung, wo Gebete in den Weg treten, den Weg kreuzen. Dieſem Sinne kommt auch Tieck's Ueberſetzung ziemlich nahe, die ſich zu ihrem Vortheil, wie häufig, ſo auch hier nicht an die ganz ungrammatiſche Erklärung kehrt.

A. II. Sc. 4.

Else let my brother die,
If not a feodary, but only he
Owe and succeed thy weakness.

Tieck nimmt an der Verbeſſerung Warburton's, der das thy der Folio in by verändert, Anſtoß, weil ſie der Lesart der erſten Ausgabe widerſpricht, ſcheut ſich aber zugleich nicht, der von ihm ſo oft ſcharf getadelten Dreiſtigkeit der Engländer in willkührlicher Conſtituirung des Shakſpere'ſchen Textes es zuvorzuthun, indem er auf eigne Hand einen Vers fabricirt, wovon der Dichter nichts weiß: O we are weak and succeed all thy weakness. Die Stelle bedarf aber weder der gelinden Warburton'ſchen, noch der gewaltſamen Tieck'ſchen Verbeſſerung. Angelo ſpricht: Wir ſind Alle ſchwach. Iſabella bekräftigt das und ſagt: Sonſt — nur dann — laß meinen Bruder ſterben, wenn nicht ein Genoſſe, ſondern er allein die Schwäche, von der du ſprichſt (thy weakness, deine Schwäche), beſitzt und erbt.

A. III. Sc. 1. Nicht erſt die Neuern, wie Tieck angibt, leſen penury für perjury, ſondern ſchon die zweite Folio vom Jahre 1632 verbeſſert ſo den offenbaren Druckfehler der erſten. Zu dem Elende des Erdenlebens kann der ſinnliche Claudio außer Alter, Schmerzen und Gefangenſchaft wohl die Armuth, die nothwendig dazu gehört, nicht aber den Meineid zählen, deſſentwegen ſich Claudio ſchon eher beruhigen wird.

A. III. Sc. 1. Der Sinn der Worte: **Pattern in himself to know, grace to stand and virtue go** iſt viel einfacher, als ihn die ganz verwirrte Tieck'ſche Interpretation darſtellt. Wer des Himmels Schwert trägt, ſagt der Herzog, ſollte eben ſo fromm als ſtreng ſein, er ſollte ſein ein Muſter in ſich ſelbſt zu erkennen, er ſollte ſein Huld, wie er ſteht, und Tugend, wie er geht. Zu go iſt das to aus dem vorhergehenden to stand zu ſuppliren.

Titus Andronikus.

(Vergl. Shakſpeare's dramatiſche Werke u. ſ. w. Siebenter Theil. Seite 356—7.)

Die Authentie des „Titus Andronikus" wird von den neueſten Herausgebern und Kritikern in England ſo wenig wie von Tieck bezweifelt; in der That weiſen äußere wie innere Gründe den Shakſpere'ſchen Urſprung dieſes Dramas für jede unbefangene Prüfung überzeugend genug nach und vindiciren es unſerm Dichter als eine der früheſten Jugendarbeiten, die ſich aber zugleich lange in der Gunſt des Publikums zu halten wußte und von Zeit zu Zeit wieder aufs Repertoir wie in den Druck kam. So war die älteſte Quartausgabe, die wir davon beſitzen, vom Jahre 1600

ſicherlich nicht die älteſte, die überhaupt erſchien. Nicht nur erwähnt Langbaine in ſeinem Account of English Dramatic Poets, 1691 eine Ausgabe von „Titus Andronikus“ vom Jahre 1594 als die erſte, ſondern in den Regiſtern der Buchhändlergilde findet ſich als zum Druck bereit unterm 6. Februar 1593 „Titus Andronikus“ verzeichnet. Der Verleger ließ ſich, wie wir aus einer beigefügten Notiz der Regiſter erſehen, zugleich von einem andern Buchhändler das Verlagsrecht auf eine Ballade von Titus Andronikus abtreten, weil er ſie mit der Tragödie zuſammen herauszugeben beabſichtigte. Unzweifelhaft erſcheint es daher, daß Shakſpere ſeinem Drama dieſe Ballade — höchſt wahrſcheinlich dieſelbe, welche Percy in ſeinen Reliques mittheilt — zu Grunde legte, daß er alſo nicht, wie Tieck glaubt, der Erfinder dieſer Tragödie war. Auch Percy hält die Ballade für älter als das Drama und bemerkt mit Recht, daß ſie von dieſem in manchen Einzelnheiten abweiche, die ein productiver Dramatiker eher als ein bloßer Balladenſchreiber abändern mochte. Das Schauſpiel ſelbſt iſt aber, obwohl uns eine nähere Angabe des Jahres fehlt, gewiß früher als mit Tieck in das Jahr 1590 zu ſetzen. Ben Jonſon ſtellt in dem Vorſpiel zu ſeinem 1614 aufgeführten Bartholomew Fair den Andronikus und den Jeronimo von Kyd zuſammen und ſagt, wer die beiden genannten Dramen noch jetzt für die beſten halte, ſei ein Mann, deſſen Urtheil ſeit 25—30 Jahren unverrückt ſtill geſtanden habe. Dieſer Andeutung zufolge mußte „Titus Andronikus“ ſpäteſtens im Jahre 1589, wahrſcheinlich aber ſchon früher, entſtanden ſein. Gewiß beſitzen wir ihn in der Geſtalt, wie der Dichter ihn damals ſchrieb; von einer ſpäteren Ueberarbeitung und noch dazu in einer ſo vorgerückten Lebens- und Bildungsperiode Shakſpere's, im Jahre 1600, wie Tieck ohne allen Grund und Beleg annimmt, läßt ſich keine Spur nachweiſen. Hätte eine ſolche Umarbeitung Statt gefunden, ſo hätte die Quartausgabe von 1600, wie wir das bei andern Ausgaben Shakſpere'ſcher Dramen finden, gewiß nicht un-

terlaſſen, dieſen Umſtand zu ihrer Empfehlung auf dem Titelblatte zu erwähnen. Ebenſo weicht die folgende Quartausgabe vom Jahre 1611 kaum von der vorhergehenden ab, und die Veränderungen in der Folio betreffen, wenn ſie auch vom Dichter herrühren, nur einzelne Wendungen und Ausdrücke und können, meiſtens geringfügiger Art, in keinem Falle für eine neue Ueberarbeitung gelten. Die zweite Scene des dritten Acts, die ſich erſt in der Folio findet, erſcheint ebenfalls nicht, wie Tieck glaubt, als ein ſpäterer Zuſatz des Dichters, ſondern war, wie Sprache und Styl derſelben verräth, gleichzeitig mit dem Uebrigen geſchrieben, und wurde in den Quartausgaben nicht mit abgedruckt, weil die Schauſpieler ſie als eine nur charakteriſirende, nicht in den Gang des Stücks eingreifende, bei der Darſtellung des Stückes ausließen. Daß ähnliche Scenen aus ähnlichen Motiven auch in den erſten Ausgaben anderer Shakſpere'ſcher Dramen weggefallen ſind, davon gibt es mehrere Beiſpiele, die ſich durch die Annahme ſpäterer Ueberarbeitung nicht wohl erklären laſſen.

Hamlet.

(Vergl. Shakſpeare's dramatiſche Werke u. ſ. w. Siebenter Theil. Seite 357—362.)

Inwiefern Hamlet nach Tieck's Verſicherung zu den früheſten Werken unſeres Dichters gehört, läßt ſich nicht ohne Erörterung der zweiten Frage unterſuchen, ob ſchon vor Shakſpere der Hamlet eines andern Verfaſſers auf der Bühne erſchienen ſei oder ob die Stellen zeitgenöſſiſcher Schriftſteller, in denen verhältnißmäßig früh eines ſo betitelten Schauſpiels Erwähnung geſchieht, ſich auf eine alte, entweder verloren gegangene oder nur unvollkommen erhaltene Recenſion des Shakſpere'ſchen Dramas beziehen. Die meiſten Engliſchen Kritiker pflichten der erſten Anſicht bei, ſchon aus dem Grunde, weil ſie den Anfang von Shak-

spere's dramatischer Thätigkeit später setzen zu müssen glauben, als sich ihrer Meinung nach mit der constatirten Existenz jenes alten Hamlet verträgt. Tieck dagegen spricht unbedingt von einer ersten Ausarbeitung dieses Schauspiels, die wahrscheinlich niemals gedruckt sei. Letzteres ist eine von jenen vagen Vermuthungen, wie wir sie bei Tieck nur zu häufig finden, und für die er keinen Grund hat, als den, daß wir jetzt keine solche Ausgabe mehr kennen; aber den ersten Theil seiner Muthmaßung, daß nämlich auch der ältere, mehrfach erwähnte Hamlet eine Jugendarbeit unseres Dichters sei, suchen Knight in seiner Ausgabe und der bereits rühmlich genannte Kritiker im Edinburgh Review mit Gründen, denen sich nichts Erhebliches entgegen stellen läßt, mehr als wahrscheinlich zu machen. Dieser erste Entwurf des Hamlet mußte freilich schon vor dem Jahre 1589, ja vielleicht schon zwei Jahre früher von dem jugendlichen Dichter auf die Bühne gebracht sein, denn entweder 1589, wie sich bestimmt nachweisen läßt, oder 1587, wie Alexander Dyce annimmt, erschien Greene's „Arcadia" mit einer Vorrede von Thomas Nash, in der von whole Hamlets, I should say handfuls of tragical speeches die Rede ist. Statt des unbekannten Verfassers, dem die meisten Herausgeber diesen von Nash angedeuteten Hamlet zuschreiben, hindert uns nichts, den damals drei und zwanzigjährigen Shakspere für den Dichter zu halten, und, gleichfalls im Widerspruch mit den Commentatoren, den Hamlet, der laut Henslow's Tagebuches 1594 am 9. Juni auf dem Theater in Newington Butts erschien, wo Shakspere's und Henslow's Truppen eben damals gemeinschaftlich spielten, für das Werk unseres Dichters anzusehen. Auch eine Anspielung von Thomas Lodge in einem 1596 gedruckten Pamphlet auf den Geist, der auf der Bühne so jämmerlich Hamlet revenge! gerufen habe, wird ohne alle Schwierigkeit auf den Shakspere'schen Hamlet bezogen. Ob aber diese erste Bearbeitung ganz verloren gegangen oder uns in der vor 20 Jahren wiederaufgefundenen Quartausgaben von 1603 erhalten ist, die also im zwei-

ten Falle nicht die zweite, wie Tieck glaubt, sondern die erste Bearbeitung, wenn auch nur verstümmelt und mit Zusätzen späterer Zeit, enthielte, darüber läßt sich nur aus innern Gründen streiten, und schwerlich zu einem sichern Resultate kommen. Gewiß ist nur, daß der Text, den wir in der Quartausgabe von 1603 finden, schon vor 1591 entstanden war. Einige Anspielungen auf Schauspielerverhältnisse, auf die Rivalität der Kinder der St. Pauls-schule, deren dem Besuche der regelmäßigen Theater nachtheilige Aufführungen im Jahre 1591 unterdrückt wurden, finden sich in der ersten Quarto (A. III. Sc. 2.) und zeigen, daß diese, wenn auch unrechtmäßig erst 1603 gedruckt, eine Recension bietet, die schon vor 1591 vorhanden war. Die nächste Quartausgabe von 1604, nicht von 1603, wie Tieck irrig angibt, war vielleicht als eine rechtmäßige durch die ungesetzliche des vorhergehenden Jahres veranlaßt und nennt sich auf dem Titelblatt, wahrscheinlich im Hinblick auf jene verstümmelte Veröffentlichung eines auf der Bühne um die Zeit nicht mehr gangbaren und vom Dichter selbst seit einigen Jahren umgearbeiteten Textes: Newly imprinted and enlarged to almost as much againe as it was according to the true and perfect coppie. Die Bearbeitung, die wir in dieser zweiten Quartausgabe des „Hamlet" finden, fällt aber schwerlich, wie Tieck angibt, in das Jahr 1603, sondern mußte schon um 1600 verfaßt und auf die Bühne gelangt sein. Was in der obengenannten zweiten Scene des dritten Actes von der inhibition und innovation, welche die Schauspieler neuerdings betroffen, gesagt wird, bezieht sich nach der Weise Shakspere's, auf gleichzeitige Ereignisse anzuspielen, einerseits auf die numerische Beschränkung der Schauspielhäuser durch einen Geheimrathsbefehl vom 22. Juni 1600 (inhibition), andrerseits auf die Wiedereröffnung der Kindervorstellungen, die 1591 unterdrückt waren. Diese Neuerung (innovation) fand aber ebenfalls um das Jahr 1600 Statt. Wie populär „Hamlet" auch in dieser neuen Bearbeitung bald auf der Bühne wurde, zeigt, daß man schon

1602 beabsichtigte, sie auch durch den Druck zu verbreiten. Die Register der Buchhändlergilde enthalten nämlich in diesem Jahre unter dem 26. Juli die Einzeichnung: **Iames Roberts A booke, The Revenge of Hamlet, Prince of Denmarke as yt was lately acted by the Lord Chamberlayn his servantes.** James Roberts war auch der Verleger der rechtmäßigen Quartausgabe von 1604. Die Notiz beweis't zugleich, daß Hamlet, damals im Jahre 1602, in dieser Gestalt kürzlich von der Shakspere'schen Truppe aufgeführt war und nicht erst 1603, wie Tieck behauptet, vom Dichter bearbeitet sein konnte.

A. I. Sc. 1. **He smote the sledded Polacks on the ice** war von Schlegel ganz richtig aufgefaßt, und Tieck hätte wohl gethan, das Mißverständniß des unwissenden Abschreibers oder Setzers, der **polax** für **Polacks** las, nicht zu dem seinigen zu machen. Zu pole-ax „Streitart" paßt schon nicht das Verbum to smite, welches nicht, wie Tieck übersetzt, „etwas werfen, schleudern," sondern nur „Jemanden durch einen Wurf oder Schlag treffen" bedeutet; noch weniger paßt dazu das Epitheton sledded, das, von dem substantivischen sled „Schlitten" abgeleitet, auch nichts anders, als „mit einem Schlitten versehen, beschlittet" sein kann. Tieck sagt freilich, sledded stehe, wie Shakspere sich oft die Freiheit nehme, für sledding. Diese Freiheit wäre aber selbst für einen Shakspere zu groß, er hätte erst ein Verbum to sled, das gar nicht existirt, schaffen, und diesem dann die von Tieck beliebte Bedeutung „gleiten" beilegen müssen; dergleichen Bereicherungen der Englischen Sprache lassen sich wohl in der Studirstube eines deutschen Shakspereskritikers vornehmen, nicht aber auf der englischen Bühne, wo kein Zuhörer je den esoterischen Sinn von sledded pole-ax „gleitende Streitart" errathen hätte. Tieck scheint auf diese sinnreiche Interpretation durch eine einfache Verwechselung des allbekannten slide mit sled gerathen zu sein.

A. I. Sc. 4. Schon Johnſon gab die von Tieck für ſich in Anſpruch genommene Erklärung von swaggering up-spring, indem er dafür blustering up-start, „lärmender Emporkömmling" ſetzte. Indeß kann der Dichter unmöglich im Widerſpruch mit der Haltung dieſes Charakters im ganzen Drama den König für swaggering, das den Begriff eines lauten Prahlers und Renommiſten in ſich faßt, ausgeben wollen; auch ein „Emporkömmling" kann der ebenbürtige Oheim ſchwerlich in Hamlet's Munde heißen. Dagegen weiſ't Steevens aus gleichzeitigen Parallelſtellen nach, daß up-spring als ein vorzugsweiſe deutſcher Tanz in England bekannt war. So heißt es in Chapman's Alphonsus Emperor of Germany:

We Germans have no changes in our dances;
An almain and an up-spring, that is all.

So faßte auch Shakſpere das Wort, wenn er von dem däniſchen Könige ſagt: „Er taumelt im lärmenden Tanze," um das Bild ausgelaſſener Trunkenheit zu vervollſtändigen.

A. I. Sc. 4.

The dram of eale
Doth all the noble substance of a doubt
To his own scandall.

So lautet in der Quarto von 1604 die Stelle, welche ſich weder in der erſten Quarto noch in der Folio findet. So klar auch der Sinn im Allgemeinen iſt, ebenſo offenbar iſt auch die Corruption, die nirgendwo ſonſt als in dem ganz unverſtändlichen of a doubt ſtecken kann. Die Herausgeber haben dafür, je nachdem ſie annahmen, der Abſchreiber oder Setzer ſei durch ſein Ohr oder durch ſein Auge getäuſcht worden, entweder often dout oder oft adopt geleſen. Beides gibt einen guten Sinn: „Der Gran von Schlechtem (eale iſt Druckfehler für ill oder evil) löſcht oft das ganze edle Weſen zu ſeiner eigenen Schmach aus," oder „nimmt es an, zieht es herüber zu ſeiner eigenen Schmach." Tieck verſucht die corrumpirte Leſeart beizube-

halten und eine Unterbrechung der Rede, ehe der Satz vollendet ist, durch das Erscheinen des Geistes zu motiviren. Aber seiner Annahme, daß hinter scandal noch ein Verbum wie „verwandeln" oder „herabziehen" zu suppliren sei, steht die grammatische Wortfolge im Englischen entgegen; auch ließe sich keine Combination denken, in welche sich of a doubt weder in der Construction noch in der Bedeutung, die Tieck vorschlägt, fügen möchte. Es bleibt also nichts Anderes übrig, als mit den Englischen Editoren zur Conjectur seine Zuflucht zu nehmen. Bemerkenswerth ist es, daß die ganze Rede Hamlets von This heavy-headed revel an sich nur in den Quartausgaben von 1604 an findet, nicht aber in der Ausgabe von 1603 oder in der Folio von 1623. Knight vermuthet, daß der Dichter diese moralischen Betrachtungen über den Schaden, den oft ein einziger Fehler der ganzen Geltung eines sonst ehrenwerthen Mannes oder Volkes zufüge, dem Hamlet bei der Umarbeitung des Dramas in den Mund gelegt habe, um dem vorhergehenden Tadel der dänischen Trunksucht seine Schärfe zu nehmen. Nach der Thronbesteigung Jacob's I. kam der Oheim seiner Gemahlin, Christian IV. von Dänemark öfter zum Besuch nach England und trug durch sein Beispiel nicht wenig dazu bei, das übermäßige Trinken auch am Hofe Jacob's zum guten Ton zu machen. Was Shakspere über dieses Nationallaster der Dänen und ihres Königs seinen Hamlet sagen läßt, war also ganz geeignet, unter Jacob's I. Regierung in höheren Regionen Anstoß zu erregen und bedurfte deshalb vielleicht jener verallgemeinernden Nutzanwendung, die der Dichter später hinzufügte. Die Auslassung dieser Verse in der Folio rührt entweder davon her, daß eine solche Rücksicht im Jahre 1623 nicht mehr nöthig war, oder wie Payne Collier vermuthet, daß die Stelle überhaupt auf der Bühne nie gesprochen wurde und die Folio das ohnehin übermäßig lange Schauspiel nur nach dem abgekürzten Bühnenmanuscript gab. So enthalten die Quartausgaben Mehreres, was sich nicht in der Folio findet, Reden, die nicht den

Gang der Handlung fördern, sondern nur die Charaktere der Handelnden erläutern, die also aus Rücksicht auf die Oekonomie der Darstellung gestrichen sein mochten.

A. II. Sc. 2. Bei fish-monger ist nicht, wie Tieck will, an einen Gegensatz zwischen fish- und flesh-monger zu denken, sondern ersteres Wort hat schon für sich die der Anspielung Hamlet's zu Grunde liegende Bedeutung. Malone führt zum Beleg aus Barnaby Rich's Irish Hubbub an: Senex fornicator, an old fishmonger. — Das bald darauf folgende good kissing carrion hat Tieck nach der richtigen Lesart der Quartos und der Folio richtig erklärt; unnöthig aber und störend erscheint es, bei sun ein Wortspiel mit son zu suchen. Die Stelle ist vielmehr ohne ein solches vollkommen verständlich.

A. II. Sc. 2. Der Ausfall auf das Kindertheater, den der Dichter dem Kameraden seines Helden in den Mund legt, lautet in der Quarto von 1603 folgendermaßen: Novelty carries it away; for the principal public audience that came to them (d. h. zu den regelmäßigen Schauspielern) are turned to private plays and to the humour of children. Tieck schließt aus dieser Stelle, daß entweder der Text der Quarto von 1603 erst in demselben Jahre geschrieben oder daß der Dichter die Worte in seine ältere Bearbeitung des Dramas um diese Zeit als eine Anspielung des Tages eingefügt habe. Die eine Hypothese ist, wie die obigen Untersuchungen über die Chronologie unseres Dramas zeigten, so grundlos wie die andere, die schon durch den Umstand vernichtet wird, daß die Quartausgabe von 1603 nichts als die unrechtmäßige Veröffentlichung eines vom Dichter bereits verworfenen Textes ist, an der Shakspere selbst durchaus unbetheiligt war und in die er also auch keine Zeitanspielungen nachträglich hineinbringen konnte. Dergleichen vage Vermuthungen,

welche alle von den Englischen Kritikern gewonnenen Resultate unberücksichtigt lassen, dienen nur dazu, die ohnehin ziemlich complicirte Frage über die Abfassung der verschiedenen Bearbeitungen Hamlet's noch mehr zu verwirren.

A. II. Sc. 2. Ueber die eigentliche Lesart und Bedeutung von mobled queen, wie sämmtliche Quartos lesen, oder inobled queen, wie die Folio hat, gelangt Tieck zu keinem bestimmten Resultate. Die englischen Herausgeber vereinigen sich dahin, daß sie mobled als „verhüllt" erklären, nach einem Provinzialismus, der in diesem Sinn das Verbum to mable oder to mabble bietet. Indeß ist mobled ganz in der Shakspere'schen Orthographie und nicht in bloß provinziellem Gebrauch ein allgemein gangbares Wort: mob-led, „vom Pöbel fortgeführt," was auf die Hecuba in dem allgemeinen Aufruhr der Zerstörung Troja's sehr wohl paßt. Die Composition von mob und led würde zugleich Hamlet's Wiederholung und Polonius' Billigung eines so bedeutsamen, neugeschmiedeten aber regelrechten Wortes erklären, während es auffallen müßte, daß der pedantische und wortklaubende Polonius in einer so pathetischen Rede die Anwendung eines gemeinen Provinzialismus, wie mobbled oder mobled nach der Interpretation der Engländer ist, gut heißt. — Das inobled der Folio verdient nicht die Berücksichtigung, welche Tieck ihm angedeihen läßt: Es stellt sich von vornherein als leicht erklärlicher Druckfehler für mobled dar, in welcher Lesart die sonst grundverschiedenen Quartos von 1603 und 1604 übereinstimmen.

A. III. Sc. 2. Tieck's Vermuthung, daß unter paiocke oder paiock die italienische Münze bajocco zu verstehen sei, hatte schon früher Whiter aufgestellt und dahin erklärt, daß mit dieser wegen ihres geringen Werthes die Werthlosigkeit des Königs versteckt angedeutet worden. Sie gewinnt an Wahrscheinlichkeit dadurch, daß auch die zweite

Folio von 1632, die zuerſt durch den Druck i und j unterſchied, pajock lieſ't. Die Engliſchen Herausgeber ſchlagen peacock oder paddock vor, aber abgeſehen davon, daß die Abſchreiber oder Setzer ſchwerlich ſo gewöhnliche Worte wie dieſe beiden mißverſtanden haben würden, liegt es hier in Hamlet's Abſicht, ſich ſeltſam und dunkel, nur andeutungsweiſe auszudrücken. Hätte er peacock oder paddock ſagen wollen, ſo wäre eine Subſtitution für ass, was der Reim forderte, überflüſſig geweſen. Das Eine iſt faſt ebenſo derb und gerade herausgeſprochen, wie das andere. An Bajazzo, wie Tieck will, braucht man dabei nicht zu denken, da zwiſchen einem Bajocco und Bajazzo doch immer ein kleiner Unterſchied beſtände, ſelbſt wenn letzterer in den Schriften damaliger Zeit vorkommen ſollte.

A. III. Sc. 3. Die Lesart der Folio: The spirit upon whose spirit depend and rest the lives of many, welche Tieck adoptirt, läßt ſich, weil prägnanter als die der Quartos: the spirit upon whose weal rechtfertigen, nur darf man nicht, wie Tieck es thut, das zweite spirit in der Bedeutung des erſten: „Geiſt" faſſen. „Der Geiſt, an deſſen Geiſt u. ſ. w." iſt Unſinn. Spirit bedeutet vielmehr: Hauch, Athemzug. Die Präciſion der Wiederholung desſelben Wortes geht freilich im Deutſchen verloren.

A. III. Sc. 4. Aus der Bühnenweiſung der neuentdeckten Quarto von 1603: Enter the Ghost in his night-gown erhellt allerdings, daß der Geiſt dieſes Mal nicht im Harniſch, wie früher, ſondern in einem Nachtkleide erſcheinen muß. Tieck überſetzt night-gown mit Hauskleid und findet, daß die Quarto ſeine frühere Vermuthung, in welcher Art der Geiſt hier auftrete, beſtätigt habe. Dieſe Vermuthung gründete ſich auf Hamlet's Worte: My father in his habit as he lived, aus denen ſich jedoch nichts ſchließen läßt, was durch die Bühnen-

weiſung der erſten Quarto gerechtfertigt wurde. Einmal iſt es nicht nöthig habit geradezu für Kleid zu nehmen, da es auch „gewohnte Haltung, Art und Weiſe" bedeutet; zweitens aber paßt habit als Kleid gefaßt eben ſo wohl auf die Rüſtung, in der ſich der heldenhafte Vater Hamlet oft genug bewegt haben mag, als auf das Nachtkleid, man müßte denn, um die Worte in his habit as he lived mit Tieck ganz wörtlich zu verſtehen, annehmen, der verſtorbene König ſei bei Lebzeiten gewöhnlich in dieſem Schlafrock herumgegangen.

A. III. Sc. 4. Die Sentenz, welche ſich nur in den Quartos und nicht in der Folio findet:

That monster custom who all sense doth eat
Of habit's devil, is angel yet in this

gibt am Ende nach dieſer Interpunction der älteſten Ausgabe einen natürlicheren Sinn, als in der von mehreren Engliſchen Herausgebern und von Tieck beliebten Lesart, die hinter eat ein Komma ſetzt und of habit's devil ſehr gewungen als Parentheſe conſtruirt. Namentlich nach Tieck's Erklärung ſtände das of habit's devil ganz ungrammatiſch für das einfache habit's devil oder habits' devil, da doch ein ſolches of vor dem ſog. angelſächſiſchen Genitiv ohne Beiſpiel iſt. Tieck's Ueberſetzung richtet ſich, wie manchmal auch hier nicht nach der Auslegung Tieck's, ſondern lautet, als ob der Text of devil's habits ſtatt of habit's devil darböte. Nach der Interpunction des Originals müßte überſetzt werden: „Jenes Ungeheuer, die Gewohnheit, welche alles Bewußtſein von dem Teufel der Angewöhnung verzehrt (d. h. alles Bewußtſein, welch ein Teufel die Angewöhnung iſt), iſt doch darin Engel u. ſ. w." — Daß mit dem herkömmlich angenommenen Schluß dieſer Scene eigentlich nicht die Scene und noch weniger der Act ſchließt, glaubte ſchon vor Tieck Johnſon zu erkennen, doch ſcheute er ſich mit Recht, die einmal hergebrachte und feſtgeſtellte Eintheilung in Acte und Scene, bei der ſchon des Citirens

wegen die möglichſte Uebereinſtimmung wünſchenswerth iſt, deshalb abzuändern. Auch iſt die Frage, ob ſich die zuerſt von Rowe veranſtaltete und von den folgenden Herausgebern beibehaltene Sceneneintheilung in dieſem Falle nicht rechtfertigen ließe. Zu Shakſpere's Zeit fiel freilich der Vorhang im Zwiſchenact nicht, und die etwaigen Scenenveränderungen konnten nur in den Reden der Perſonen angedeutet, nicht aber ſinnlich dargeſtellt und ausgeführt werden; eine genauere Bezeichnung war deshalb überflüſſig. So hat die erſte Quarto von 1603: **Exit Hamlet with the dead body** und unmittelbar darauf: **Enter the King and Lordes.** Die Königin blieb alſo, nachdem Hamlet den Leichnam fortgeſchleppt, auf der Bühne, und zu ihr traten der König, Roſenkranz und Güldenſtern. In den übrigen Quartos ſteht nur **Exit** ohne **Hamlet**, was ſich zwar nur auf eine Perſon beziehen läßt; da aber gleich darauf folgt: **Enter King, Queen. Rosencrantz and Guildenstern**, ſo müßte das **Exit** aus Verſehen, wie häufiger in den alten Ausgaben, für **Exeunt** gedruckt ſein, die Königin mithin zugleich mit Hamlet abgehen und mit den drei Genannten wiederum in einer neuen Scene auftreten. Nach der Folio endlich heißt es nur: **Exit Hamlet tugging in Polonius** und gleich darauf: **Enter King** ohne **Rosencrantz and Guildenstern**; da dieſe beiden in der Quarto ohnehin alsbald von der Königin mit den Worten: **Bestow this place on us a little while** verabſchiedet werden, ließ die Folio ſie lieber gar nicht auftreten. Die äußeren Zeugniſſe ſind alſo ſchwankend, und wenn ſie ſich mehr zu der von Tieck bevorworteten Fortdauer derſelben Scene hinneigen, ſo erklärt ſich das lediglich aus den erwähnten ökonomiſchen Verhältniſſen der damaligen Bühne. Für eine Darſtellung, bei der die Abtheilung in Acte und Scenen auch praktiſch in Frage kommt, ließe ſich dennoch Mehreres gegen Tieck's Anſicht einwenden. Zunächſt erſcheint eine längere Pauſe zwiſchen dem Abgange Hamlet's und dem Auftreten des Königs, der ja nicht gehorcht hat, unerläßlich. Der König findet ſeine Gemahlin tief ſeufzend

und fragt nach der Urſache, nach Hamlet. Sie erwidert: **Ah my good lord, what have I seen *to-night!*** Sie ſagt nicht: „Was habe ich eben jetzt geſehen," ſondern „dieſe Nacht," was alſo nicht auf etwas unmittelbar Vergangenes deutet. Ferner ſpricht der König zu den herbeigerufenen Freunden: **Hamlet in madness hath Polonius slain and from his *mother's closet* hath he dragg'd him.** Er ſagt nicht: „Er hat ihn von hier weggeſchleppt," ſondern „aus dem Schlafgemach ſeiner Mutter," was alſo andeutet, daß der Dichter ſich die vorhergegangene Scene auch räumlich nicht mehr fortgeſetzt denkt, wenn auch freilich zu Shakſpere's Zeit dieſer Wechſel der Scenerie nur gedacht, nicht dargeſtellt wurde. Aus dieſen Gründen iſt es rathſam, es bei der herkömmlichen Eintheilung zu laſſen und die Tieck'ſche Neuerung nicht aufzunehmen.

A. V. Sc. 1. Tieck überſetzt wohlweislich ganz im Allgemeinen: „Willſt den Fluß austrinken," denn welchen Fluß der Dichter hier verſtanden wiſſen will, iſt kaum mehr zu errathen. Die Quarto von 1604 lieſ't ***Esill,*** die Folio ***Esile*** — beides in Curſivdruck, womit ſie Eigennamen zu bezeichnen pflegen. Die meiſten Herausgeber, ſofern ſie nicht ganz ungehörig an das altengliſche eyesel „Eſſig" denken, nehmen an, Shakſpere habe den Fluß Yſſel, der auch bei gleichzeitigen Schriftſtellern als Issel und Isel vorkommt, als einen nichtengliſchen, in Dänemark bekannten Strom hier angeführt. Steevens' Vermuthung, Shakſpere habe Weisel, die Weichſel im Sinne gehabt, würde zum Theil die Lesart der erſten, neuentdeckten Quarto von 1603 vessels erklären. Der unwiſſende Schreiber hätte dann nach bloßem Gehör ein ähnlich lautendes, bekanntes Wort für ein ihm unbekanntes geſchrieben.

Der Widerſpenſtigen Zähmung.

(Vergl. Shakſpeare's dramatiſche Werke u. ſ. w. Siebenter Theil. Seite 363—4)

Die chronologiſche Feſtſtellung dieſes Luſtſpiels wird durch den Umſtand erſchwert, daß alle etwa darauf bezügliche, uns überkommene Daten dem Wortlaute nach nicht auf Shakſpere's Taming of *the* Shrew, ſondern auf eines andern unbekannten Verfaſſers Taming of *a* Shrew zu beziehen ſind. Das Werk unſeres Dichters erſchien erſt in der Folio von 1623, ohne daß es in der Reihe derjenigen Dramen erwähnt wird, durch deren Eintragung in die Buchhändlerregiſter ſich die Herausgeber der Folio das Verlagsrecht ſichern wollten. Da ſich indeß keine frühere Einzeichnung der Taming of the Shrew in dieſe Regiſter findet, mithin ein verlagsrechtlicher Anſpruch auf das Werk urkundlich nie geltend gemacht iſt, ſo wird es wahrſcheinlich, daß dasſelbe nie gedruckt war, obwohl es ſicherlich aus einer Zeit ſtammt, in der des Dichters Schauſpiele ſowohl auf der Bühne als auch im Druck erſchienen. Charles Knight erklärt dieſe Eigenthümlichkeit, die ſich auch bei Shakſpere's „König Johann" wiederholt, daher, daß der Dichter für dieſe Dramen, bei denen er fremde Arbeiten zum Grunde legte, kein Eigenthumsrecht zur Veröffentlichung in Anſpruch nahm, vielmehr ſeinen „König Johann" und ſeine „Zähmung der Widerſpenſtigen" kaum für ſeine ihm ausſchließlich angehörenden Werke hielt, ſondern nur für ſolche, an denen er mit Andern, d. h. den Verfaſſern des älteren „König Johann" und der älteren „Zähmung einer Widerſpenſtigen" gemeinſchaftlichen Antheil hatte. Auch Francis Meres mochte dieſe Anſicht hegen und deshalb 1598 bei der Aufzählung damals vorhandener Shakſpere'ſcher Dramen „der Widerſpenſtigen Zähmung" unerwähnt laſſen; wenigſtens läßt ſich aus ſeinem Schweigen nicht folgern, daß dieſes Luſtſpiel erſt ſpäter geſchrieben ſein müßte. Das Verhältniß desſelben zu der älteren Taming of a Shrew, welches ein ganz ähnliches iſt wie

das des Shakſpere'ſchen „König Johann" zu den älteren Schauſpiel gleiches Namens, ſpricht nämlich, in Ermanglung aller äußeren Gründe für oder wider, aus innern Gründen überzeugend für ein frühes Datum der Entſtehung. Selbſt Tieck, der ohne weitere Beweiſe behauptet, „der Widerſpenſtigen Zähmung" ſei nicht vor 1606 und 1607 alſo in Shakſpere's reifeſtem Mannesalter geſchrieben, bemerkt: „Der Ton des Gedichtes iſt ſo leicht, daß Viele verſucht worden ſind, das Luſtſpiel dem Shakſpere abzuſprechen." Und in der That vermiſſen Engliſche Kritiker bis auf Collier hinab in einem großen, namentlich dem untergeordneten Theile dieſes Luſtſpiels noch immer die Hand unſeres Dichters, der ſie nur die Leitung der Hauptintrigue, die Charakteriſtik der Hauptperſonen, zuſchreiben. Dieſe vermeintliche Ungleichheit der Behandlung, die Leichtigkeit des Tons ſind aber einzig und allein Kennzeichen einer Jugendarbeit unſeres Dichters; ſeinen ſpäteren Werken iſt in der eigenthümlichen Präciſion der Sprache, in der Energie des Ausdrucks und der Charakteriſtik der Shakſpere'ſche Stempel ſo entſchieden in jedem Worte aufgedrückt, daß keines derſelben zu einem ſolchen Urtheil, wie Tieck und ſeine Engliſchen Vorgänger über „der Widerſpenſtigen Zähmung" ausſprechen, auch nur den entfernteſten Anlaß geben konnte. Letzteres Luſtſpiel wäre mithin in der Reihe dieſer Dramen der reiferen Zeit eine ſchreiende Anomalie, zu deren Annahme kein äußeres uns überkommenes Zeugniß zwingt. Wohl aber iſt in der bloßen Exiſtenz des Shakſpere'ſchen Taming of the Shrew neben und nach dem mehrerwähnten Taming of a Shrew uns ein, wie es ſcheint, entſcheidendes inneres Zeugniß für die Entſtehungszeit des erſteren Luſtſpiels überkommen. Jene „Zähmung einer Widerſpenſtigen" erſchien zuerſt im Druck 1594 und war, wie das Titelblatt angibt, öfter von der Schauſpielertruppe, die unter dem Schutze des Grafen vom Pembroke ſtand, aufgeführt. Wie populär dieſes Luſtſpiel war und blieb, erhellt ſchon daraus, daß 1596 eine zweite und noch 1607 eine dritte Auflage

erſchien. Shakſpere und ſeinen Kunſtgenoſſen mochte es wünſchenswerth erſcheinen, den Stoff einer Komödie, die auf einem andern Theater ſo großes Glück gemacht hatte, auch für ihre Bühne auszubeuten und zwar in einer Bearbeitung, welche den materiellen Gehalt des Stückes, wie es einmal beim Publikum bekannt und beliebt geworden war, bewahrte, Nebendinge änderte und hinzuthat, Sprache und Charakteriſtik aber gänzlich neuſchuf. Wie wenig es bei dieſer Bearbeitung darauf ankam, das daraus hervorgehende Luſtſpiel als eigentlich originell darzuſtellen, wie ſehr im Gegentheil das Beſtreben vorherrſchte, es zur Empfehlung beim Volke ſo eng wie möglich an das bereits vorhandene anzuknüpfen, erhellt ſchon daraus, daß wie ſo Vieles aus dem alten Stücke, auch der Titel beibehalten wurde, mit der geringfügigen Modification, daß aus **Taming of a Shrew** ein **Taming of the Shrew** wurde. Wir wiſſen, daß Shakſpere ſich dieſer Bearbeitung unterzog, aber im höchſten Grade unglaublich müſſen wir es finden, daß er, wie Tieck will, 1606—7 auf dem Gipfel ſeines Ruhmes und Anſehens eine Arbeit übernommen, die in ſeinen Augen, wie in denen ſeiner Zeitgenoſſen für eine höchſt untergeordnete galt und bei der er, wie Titel und Behandlung hinlänglich andeuten, auf Orginalität nicht den mindeſten Anſpruch machte. Auch konnte im Jahr 1606 die Popularität der älteren „Zähmung einer Widerſpenſtigen," die nachweislich 1594 exiſtirte, ſchwerlich noch nachträglich die Shakſpere'ſche Schauſpielergeſellſchaft, zu einem Verſuche der Rivalität reizen, wie er 1594 oder in einer noch früheren Lebensperiode des jungen Dichters erklärlich iſt. Damit würde auch die Notiz in Henslowe's Tagebuch ſtimmen, daß am 11. Juni 1594 auf dem Theater zu Newington Butts „the taminge of a shrewe" aufgeführt ſei. Die Editoren, welche dem Shakſpere'ſchen Drama ein ſpäteres Datum zuſchreiben, beziehen dieſe Notiz auf das ältere Luſtſpiel, das aber, wie erwähnt, der Schauſpielergeſellſchaft des Grafen von Pembroke angehörte, während um dieſe Zeit auf dem Theater zu

Newington Butts gleichzeitig zwei andere Gesellschaften, die Henslowe's und die Shakspere'sche, spielten. Letztere gab denn das Stück, das Henslowe, der in der Angabe der Schauspieltitel sehr ungenau ist, als „taminge of a shrewe" bezeichnet, das aber unter dem Namen Taming of *the* shrew als Shakspere's Werk sich in der Folio von 1623 findet.

Tieck's Behauptung, „der Widerspenstigen Zähmung" sei nicht vor 1606—7 geschrieben, erforderte, da es sich um Thatsachen und Daten handelte, eine ausführlichere Widerlegung; desto kürzer können wir uns einer andern Meinung Tieck's gegenüber fassen. Der Dichter der „Zähmung einer Widerspenstigen" ist unbekannt, also muß sie nach der Theorie unsers deutschen Kritikers, der alle anonymen Dramen jener Zeit Shakspere zuschreibt, auch von Shakspere herrühren. Dabei folgt denn statt anderer Gründe die unvermeidliche Appellation an den „Kenner, der Sh. in allen seinen Eigenthümlichkeiten und nicht bloß obenhin kennt." Es läßt sich darauf eben nur erwidern, daß der „Kenner" in dem Taming of a Shrew keine einzige Shakspere'sche „Eigenthümlichkeit" entdeckt. Eher möchte Tieck Recht haben, wenn er „die auffallende Aehnlichkeit der Sprache und des Verses mit dem älteren King John so wie mit Locrine" bemerkt; nur ist damit gerade das Gegentheil des zu Beweisenden bewiesen: da der ältere King John und Locrine nicht von Shakspere sind, so kann auch das ältere Taming of a Shrew nicht von ihm sein.

A. I. Sc. 1. Die Anordnung, nach welcher die Einleitung zu diesem Lustspiel, getrennt von dem Uebrigen, außerhalb der Acte hingestellt ist, rührt nicht, wie Tieck zu glauben scheint, von dem Dichter, sondern von den Herausgebern her. In der Folioausgabe von 1623 beginnt die erste Scene des ersten Actes mit dem, was man nachher als induction wie ein abgesondertes Vorspiel bezeichnete. Da sich der betrunkene Kesselflicker auch später nach der

ersten Scene des ersten Actes in das Drama mischt und als Zuschauer fortwährend auf der Bühne anwesend gedacht werden muß, so ist eine solche Trennung gewiß nicht Shakspere's Absicht gewesen. Wie wir aus den Angaben der Folio sehen, waren die Personen des Vor- und Zwischenspiels von denen der Hauptkomödie durch die Localität des damaligen Theaters zwar einfach aber doch hinlänglich und anschaulich geschieden. Was jetzt als erste Scene der Einleitung bezeichnet wird, wurde auf der untern Bühne, dem gewöhnlichen Darstellungsplatze gespielt. In der zweiten Scene erscheint dann der Kesselflicker mit dem Lord und dessen Dienerschaft auf der kleinern obern Bühne, die entweder als ein Balcon, als eine Estrade oder auch als eine Loge im Hintergrunde angebracht war und auf deren Anwendung die Folio häufig, wie auch hier, mit der Bezeichnung aloft oder above hindeutet. Von hier herab sehen sie der Aufführung des eigentlichen Lustspiels, welche unten auf der Bühne vorgeht, zu. Nachdem der Kesselflicker noch einmal während des Stückes gesprochen, läßt der Dichter ihn ganz aus dem Spiel, wie er überhaupt diese ganze sog. induction nur weil das Publikum sie einmal erwartete, mit bearbeitet zu haben scheint. In dem älteren Lustspiel spricht Sly noch mehrere Male ein, ehe er über dem Zuschauen einschläft; am Ende wird er dann noch einmal unten auf die Bühne gebracht, wo er, wie Tieck sagt, „aufwacht und Alles Erlebte für einen Traum hält," und wie sich hinzufügen läßt, nach Hause eilt, um sein Weib auf die geträumte Weise zu zähmen.

A. I. Sc. 1. Wenn Shakspere hier den Lord die Darstellung des Soto aus der Erinnerung rühmen läßt, so macht er damit dem Schauspieler allerdings ein Compliment; ob aber auch zugleich dem Dichter Fletcher, wie Tieck ohne Weiteres annimmt, ist eine andere Frage. Die Hauptschwierigkeit besteht nicht darin, daß Soto in dem genannten Lustspiel von Fletcher, Women pleased, sich

um keine Dame bewirbt — was doch als ein charakteriſtiſcher Zug hier gefliſſentlich hervorgehoben wird — ſondern darin, daß Women pleased nach der Meinung der Herausgeber von Fletcher's Werken wahrſcheinlich erſt 1618, alſo zwei Jahre nach Shakſpere's Tode, geſchrieben wurde. Shakſpere muß mithin einen andern Pachtersſohn Soto, eine hervorſtechende Rolle ſeines Genoſſen Sinklo, im Auge gehabt haben, und daß ſich in Fletcher's ſpäterem Luſtſpiel ein Charakter gleiches Namens und Standes findet, erklärt ſich, wenn es nicht zufällig iſt, daher, daß Fletcher den Soto entweder aus dieſer Anſpielung unſeres Dichters oder aus dem von ihm angedeuteten, jetzt verloren gegangenen Stücke entlehnt hat.

Die Komödie der Irrungen.

(Vergl. Shakſpeare's dramatiſche Werke u. ſ. w. Siebenter Theil. Seite 364.)

Das einzige poſitive Zeugniß über die Chronologie dieſes Luſtſpiels iſt das von Francis Meres, der es 1598 in ſeiner oft angeführten Liſte Shakſpere'ſcher Dramen erwähnt. Es folgt dort, wenn aus der Reihenfolge etwas geſchloſſen werden darf, unmittelbar auf die Gentlemen of Verona, die Meres unter zwölf Schauſpielen zuerſt nennt. Indeß iſt es ſehr zweifelhaft, ob Meres ſich auch nur theilweiſe an eine chronologiſche Anordnung der von ihm aufgezählten Werke Shakſpere's gebunden hat, und wir müſſen uns bei der „Comödie der Irrungen" ſchon nach weiteren Gründen umſehen, um ein etwas genaueres Datum für deren Abfaſſung zu gewinnen. So wohlfeilen Kaufs wie Tieck, der auf's Geradewohl hinſetzt, ſie ſei „wohl ſchon" 1593 geſchrieben, kommen wir von der betreffenden Frage nicht los. Von einem Luſtſpiel, das denſelben Stoff wie das Shakſpere'ſche zum Inhalt hatte, wiſſen wir, daß es unter dem Namen The history of error bereits 1576

am Sylvesterabend in Hampton Court bei Hofe aufgeführt und 1582 in Windsor am heil. Dreikönigsabend wiederholt wurde. Schon der Titel der Shakspere'schen Comedy of Errors läßt schließen, daß der Dichter auch hier, wie in andern Fällen, ein Stück, das wahrscheinlich auf dem Volkstheater wie bei Hofe beliebt geworden war, unverhohlen zu Grunde legte. Wie viel er im Einzelnen daraus entlehnt, ist, da wir jenes Drama nicht mehr besitzen, kaum noch zu bestimmen. Diejenigen Commentatoren, welche unserm Dichter eine genügende Kenntniß des Lateinischen absprechen, um den Plautus in der Ursprache haben lesen zu können, erklären die Uebereinstimmung zwischen den Menächmen des lateinischen Dichters und den „Irrungen" Shakspere's aus der Benutzung der erwähnten History of error, welche, wie sie vermuthen, geradezu nach dem Plautinischen Lustspiel bearbeitet worden sei. Eine Uebersetzung der Menächmen von W. W. (wie man annimmt William Warner) erschien erst 1595, deren Herausgabe höchst wahrscheinlich eben durch die Popularität der Comedy of Errors veranlaßt wurde. Schon öfter begegneten wir den Bemühungen speculativer Verleger, dem Publikum, wenn ein auf der Bühne gerade beliebtes Schauspiel ihnen für den Druck nicht zugänglich war, wenigstens ein anderes desselben Inhaltes zu bieten, von dem sie um des zeitgemäßen Stoffes willen alsdann einen entsprechenden Absatz erwarten durfte. In dieser Weise mag sich die Veröffentlichung der von W. W. übersetzten oder eigentlich bearbeiteten Menächmen im Jahre 1595 an die Aufführung der Comedy of errors reihen, ohne daß sich aus dieser Combination mehr als die fortlaufende Popularität, nicht gerade die damalige Neuheit des Shakspere'schen Lustspiels folgern läßt. Auch neun Jahre später noch, am 28. December 1604, gelangte dieselbe Komödie bei Hofe zur Aufführung — der beste Beweis, wie lange sie sich in allseitiger Gunst zu erhalten wußte. Daß der Dichter sie entweder zu dem Ende damals oder schon früher überarbeitet habe, wie Tieck annimmt, läßt sich aus

keiner Spur muthmaßen, und was Tieck zu Gunſten dieſer Annahme anführt, die abwechſelnd gereimten Verſe, ſpricht eher dagegen, als dafür. „Dieſe Verſe, ſagt Tieck, erinnern oft an die Sonette Shakſpere's und Adonis und Lucretia.“ Aber eben darin liegt nur ein Zeugniß für die frühe Entſtehung der „Comedy of errors.“ Bei einer Ueberarbeitung würde der Dichter dieſe lyriſchen Auswüchſe, welche ſeine Jugendarbeiten charakteriſiren und welche er ſpäter als undramatiſch vermied, ſicherlich nicht in dieſer überwuchernden Fülle, wie ſie ſich gerade in der „Komödie der Irrungen“ mehr als in einer andern Jugendarbeit finden, haben ſtehen laſſen. Und wenn Tieck hinzufügt: Sie ſind tiefſinniger, wie in den „Edlen von Verona,“ leichter wie die in „Ende gut“ und ſelbſt faßlicher, und klarer als manche im „Romeo,“ ſo rührt das ſchwerlich, wie er meint, von einer Ueberarbeitung her, ſondern beweiſ't nur, wenn ſolche ſehr unſichere Wahrnehmungen etwas beweiſen können, daß die „Komödie der Irrungen“ nach den „Edlen von Verona,“ aber vor „Ende gut“ und vor „Romeo“ gedichtet iſt. In formeller Hinſicht, in Vers und Stil, iſt gerade das der Gang der Shakſpere'ſchen Dichtkunſt im Allgemeinen ſo wie ſpeciell in der Anwendung der lyriſchen Strophen, welche die genannten Dramen als Jugendarbeiten mehr oder weniger charakteriſirt, daß ein beſtändiger Fortſchritt von dem „Leichten, Faßlichen und Klaren“ zum „Tiefſinnigen“ ſich bemerkbar macht. Tieck berührt auch ein anderes Element, welches ebenfalls in der „Komödie der Irrungen“ mehr als in anderen Werken unſeres Dichters vorwaltet und, ſchon für ſich allein betrachtet, dieſer ein ſehr frühes Datum in Shakſpere's Leben vindicirt: es ſind die ſogenannten doggerel rhymes, die, faſt nur durch den Reim ſich von der Proſa unterſcheidend, ſchon vor Shakſpere's Zeit auf der engliſchen Bühne heimiſch geworden waren, von unſerm Dichter aber metriſch ſo vervollkommnet wurden, daß die gewöhnliche deutſche Ueberſetzung für doggerel „Knittelverſe“ bei ihm kaum mehr auf ſie paßt. In der

Comedy of Errors, wo er sie für die grobkomischen Scenen mit vielem Glück und Geschick gebraucht, haben sie allerdings die von Tieck gerühmte „eigne Zierlichkeit" und widerlegen in ihrer ächt shakspere'schen Art durch sich selbst Payne Collier's Vermuthung, daß der Dichter sie als Ueberbleibsel der alten History of error seinem Lustspiel einverleibte. Da er diese doggerel rhymes aber in andern Jugendwerken in weit geringerem Umfang, nur stellenweise anwandte und später ganz fahren ließ, ist die Jugendlichkeit dieser Arbeit auch von der Seite dargethan. Endlich gibt uns eine Anspielung in der zweiten Scene des dritten Actes einen Fingerzeig für die Zeitbestimmung der Comedy of Errors. Dromio vergleicht die Küchenmagd in ihrer Beleibtheit einem Erdglobus, auf dem er die verschiedenen Länder zu entdecken unternimmt. Frankreich z. B. findet er in ihrer Stirn: armed and reverted, making warre against her *heire*, wie die Folio von 1623 schreibt, indem sie durch die ungewöhnliche Orthographie heire hinlänglich das beabsichtigte Wortspiel zwischen hair und heir andeutet. Unter dem heir kann nur Heinrich IV. verstanden sein, der Erbe Frankreichs nach der Ermordung Heinrich's III. im August 1589. Der Bürgerkrieg, in welchem die Ligue seine Thronbesteigung bekämpfte, dauerte bis 1593. Vielleicht lenkte die Unterstützung, welche Elisabeth 1591 dem Könige sandte, die Aufmerksamkeit des englischen Publikums ganz besonders auf diese Ereignisse und veranlaßte um dieselbe Zeit unsern Dichter zu der erwähnten Anspielung, welche zwei Jahre später, 1593, wohin Tieck die Entstehung des Lustspiels versetzt, gewiß nicht mehr das Treffende eines Apropos haben konnte.

Ende gut Alles gut.

(Vergl. Shakspeare's dramatische Werke u. s. w. Siebenter Theil. Seite 365–8.)

Unter den Schauspielen, welche Francis Meres 1598 als Belege für Shakspere's Meisterschaft in der Komödie

anführt, iſt auch Love's labour's won, das ſich unter dieſem Titel in der Geſammtausgabe ſeiner Werke nicht findet und, ſo viel wir wiſſen, auch früher nicht in die Regiſter der Buchhändlergilde eingezeichnet iſt. Mit einigen Commentatoren ohne Weiteres anzunehmen, daß dieſes Luſtſpiel verloren gegangen ſei, iſt ganz unſtatthaft, wenn wir erwägen, wie ſorgfältig die Herausgeber der erſten Folio, Shakſpere's Freunde und Kunſtgenoſſen, alle authentiſchen Schauſpiele unſeres Dichters, ſeine gedruckten wie ungedruckten, ſolche, die ſich auf der Bühne erhalten hatten, wie die vom Repertoir verſchwundenen, ſammelten und in ihre erſte Folioausgabe aufnahmen. Wie unwahrſcheinlich, daß ſie da ein von Meres als vorzüglich gerühmtes Luſtſpiel ihres verſtorbenen Freundes ausgelaſſen haben ſollten! In der That lag die Vermuthung nahe genug, daß Love's labour's won unter einem andern als dem von Meres genannten Titel auf uns gekommen ſei, und Farmer's beiläufig in ſeinem Essay on the learning of Shakspere gemachte Bemerkung, daß All's well that ends well auch Love's labour's won geheißen haben möge, wurde ihrer innern Wahrſcheinlichkeit wegen ſeitdem von faſt allen Commentatoren ſtillſchweigend angenommen. Der Titel eignet ſich zu dem Inhalte keines andern Shakſpere'ſchen Luſtſpiels ſo treffend wie zu dieſem, und der paradoxe Verſuch Hunter's, dem „Sturm," dem einzigen Drama, auf den ſich ſonſt noch zur Noth der Name Love's labour's won deuten ließe, dieſen zuzuſprechen, ſcheitert ſchon an der chronologiſchen Feſtſtellung jenes 1598 noch nicht vorhandenen Schauſpiels. Daß die Folioausgabe für „Ende gut Alles gut", welches darin zuerſt gedruckt erſcheint, die Bezeichnung Love's labour's won nicht kennt, erklärt Collier ſich aus einer zweifachen Bearbeitung, welche das Stück in verſchiedenen Epochen vom Dichter erfahren habe. Demnach ſoll er dasſelbe zuerſt vor 1598 geſchrieben und, als ein Gegenſtück zu ſeinem Love's labour's lost, damals Love's labour's won, betitelt haben. Später arbeitete er, 1605 oder 1606

Collier zufolge, das Drama wieder um und gab ihm den Titel All's well that ends well. Collier erwähnt, daß auch Coleridge in seinen Vorlesungen 1813 und 1818 auf die deutlichen Spuren einer zwiefachen Bearbeitung, auf zwei verschiedene Style in Gedanken und im Ausdruck hingewiesen habe. In den nachgelassenen Werken dieses Aesthetikers findet sich nichts darüber, so erwünscht auch eine nähere Nachweisung wäre, dessen was nach Coleridge's und Collier's Ansicht in „Ende gut Alles gut" der früheren, und was der späteren Arbeit unseres Dichters angehören soll. Was Tieck, der nicht nur eine zwiefache, sondern ins Blaue hinein, eine dreifache Bearbeitung des Schauspiels annimmt, darüber sagt, ist gewaltig confus und widerspricht theilweise geradezu Allem, was über die Fortbildung von Shakspere's dramatischem Styl feststeht. So meint Tieck, „Ende gut Alles gut" gehöre zu den frühen Arbeiten des Dichters, welcher späterhin den Gegenstand, der sich gegen die dramatische Behandlung sträube, nicht gewählt haben würde, und gleich darauf meint derselbe Kritiker: „Vielleicht ist dieses Schauspiel dreimal vom Dichter bearbeitet worden," ohne uns zu erklären, wie Shakspere dazu hätte kommen sollen, einen Stoff, den er nur in jugendlichem Irrthum wählte und den er *später*, als gegen dramatische Behandlung sich sträubend, verschmäht haben würde, dennoch trotz dieses undramatischen Inhaltes später dreimal zu bearbeiten, denn daß Tieck wenigstens eine dieser drei Bearbeitungen in Shakspere's *spätere* Zeit verlegt, bekennt er selbst mit den Worten: „Die letzte Hälfte von der Zeichnung des Parolles muß der späteren Zeit Shakspere's angehören." Es setzt das eine seltsame Verblendung bei einem Dichter voraus, dem man nach seinen sonstigen Proben wohl ein mindestens eben so competentes Urtheil, als unserm deutschen Kritiker, über das Dramatische oder Undramatische eines Stoffes zutrauen darf. Aber angenommen, „Ende gut Alles gut" sei in der Gestalt, wie wir es jetzt besitzen, aus verschiedenen Bearbeitungen verschiedener Zeiten zusammengesetzt, so verfährt

Tieck bei der Sonderung derſelben auf eine Weiſe, die wenig den „Kenner des Dichters und ſeiner Sprache" verräth. „Einige ſchwerfällige, zuweilen faſt unverſtändliche Reden und Verſe ſind aus der erſten Auflage ſtehen geblieben; hier kämpft der Dichter mit der Sprache und dem Gedanken; die Verſe ſind gekünſtelt, die Ausdrücke geſucht." Die faſt unverſtändlichen Reden und Verſe, deren allerdings einige in dem Drama vorkommen, darf man getroſt auf Rechnung einer Corruption des Textes ſetzen, und es iſt unbillig, den Dichter dafür verantwortlich zu machen, indem man ſie für ein Ueberbleibſel der erſten Auflage ausgibt. Was aber Tieck ſonſt für Spuren dieſer erſten Auflage hält, charakteriſirt am Allerwenigſten Shakſpere's Jugendarbeiten. Schwerfällige Reden, gekünſtelte Verſe, geſuchte Ausdrücke zeigen ſich gerade in den Werken ſeines reiferen Alters, die eben dadurch hie und da ſo dunkel werden, wie Tieck die von ihm deshalb für alt erklärten erſten Acte von „Ende gut Alles gut" findet. Wie wenig Shakſpere jemals „mit der Sprache und dem Gedanken zu kämpfen" brauchte, beweiſ't auf der andern Seite die vollendete Leichtigkeit und durchſichtige Klarheit der Sprache und des Gedankens gerade in ſeinen Jugendarbeiten, wozu der größte Theil der Sonette und Adonis gehören. Und doch hält, was in dieſer Hinſicht in „Ende gut Alles gut" an die genannten epiſch-lyriſchen Werke erinnern kann, Tieck für ſpätere Aenderungen. Nach allen Regeln geſunder Logik iſt nur eine gerade entgegengeſetzte Schlußfolge geſtattet, und das vermeintlich Geſuchte, Gekünſtelte und Schwerfällige, das Dunkle gehört der ſpäteren Periode, das Klare, dasjenige, was an die Sonette und Adonis erinnern ſoll, der frühern Periode des Dichters an. Wir ſind aber geneigt, die ganze Hypotheſe von einer mehrfachen Bearbeitung dieſes Schauſpiels für grundlos zu halten. Zu einer ſolchen Bearbeitung hätte den Dichter entweder die Popularität veranlaſſen können, deren ſich ein von ihm ſelber für unreif geſchätztes Jugendwerk fortwährend auf der Bühne erfreute, oder der Wunſch,

ein in Vergeſſenheit gerathenes Drama dem Publikum in erneuter Geſtalt wieder vorzuführen. Jedenfalls iſt eine Umarbeitung ohne eine häufige Bühnendarſtellung, ſei jene nun eine Folge oder Urſache dieſer, nach den damaligen Theaterverhältniſſen nicht denkbar. Da uns aber außer der erwähnten Notiz von Meres auch nicht die geringſte Andeutung über eine Aufführung von „Ende gut Alles gut" aufbewahrt iſt, während wir ſolche über alle auf dem Theater beliebten Dramen unſeres Dichters beſitzen, ſo läßt ſich wohl annehmen, daß Shakſpere es bei einer einmaligen Bearbeitung dieſes Stoffes hat bewenden laſſen, um ſo mehr als das Schauſpiel gewiß nicht zu ſeinen früheren Jugendarbeiten gehört, von denen es im Styl und Vers ſo viel abweicht, ſondern kurz vor 1598, da Meres es erwähnt, geſchrieben ſein wird. Auf dieſe Zeit weiſ't die Sprache hin, die wir durch das ganze Stück für eine und dieſelbe halten müſſen, ohne mit Tieck die obenerwähnte Scheidung vornehmen und durchführen zu können. Die Unterſchiede, die ſich bemerkbar machen, erklären ſich nicht aus der Annahme verſchiedener Perioden, ſondern aus der künſtleriſchen Abſicht des Dichters, der jedem Charakter den ihm gemäßen Ton zuertheilt, dem Parolles z. B., ſo lange er den Hofmann affectirt, die geſuchten und gezierten Wendungen, mit denen Shakſpere auch ſonſt dgl. Leute ausſtattet; der Helena, die ihre Liebe zu Bertram nicht frei äußern, ſondern nur in ſcheuen Anſpielungen andeuten darf, die dunkeln Reden, die mehr errathen laſſen, als ſie ſagen. Da im Laufe des Dramas Helena ihrer Liebe kein Hehl hat und Parolles ſeine eigentliche Natur herauskehren muß, erklärt es ſich leicht, daß das Geſuchte und Dunkle der Reden Beider in den ſpäteren Acten, wie Tieck richtig bemerkt hat, wegfällt. Collier's Einfall*), daß „Ende gut Alles gut" vielleicht in

*) So nennt er ihn ſelbſt, indem er ſagt: My notion is (and the speculation deserves no stronger term) that „All' s well that ends well" was in the first instance

der ersten Bearbeitung Love's labour's won, in der zweiten All's well that ends well geheißen habe; beweis't natürlich nichts für das Factum, daß es überhaupt umgearbeitet sei. Um von Shakspere's „Was Ihr wollt" zu schweigen, das ebenfalls außer diesem Namen den Titel Twelfthnight führt, ist sein „König Heinrich VIII." nur als solcher auf uns gekommen, während das Stück, wie wir sehen, bei der ersten Darstellung All is true hieß. Der Dichter mochte auch bei All's well that ends well den einen Titel mit dem andern vertauschen oder beide zugleich bestehen lassen, so daß Francis Meres den ersteren anführte und die Herausgeber der Folio den zweiten beibehielten.

A. I. Sc. 1. Die Rede, welche Tieck gegen die Autorität der Folio und der Ausgaben statt der Gräfin, der Helena zuertheilt, hat im Munde der ersteren einen recht guten, nur von Tieck mißverstandenen Sinn. Die Gräfin erwidert auf Lafeu's Bemerkung, daß übermäßiger Gram ein Feind der Lebenden sei, indem sie mit einem bei Shakspere beliebten Antithesenspiel den Satz umkehrt: Wenn die Lebenden dem Grame feind sind, so macht das Uebermaß (dieses Grames) ihn bald todt (befreit also die Lebenden von ihrem Feinde). Es liegt darin die Hoffnung ausgesprochen, daß Helena bald ihren Gram eben vermöge seines Uebermaßes los werden mag. Die Bedeutung von mortal an dieser Stelle haben schon Johnson und Malone nachgewiesen. Helena läßt der Dichter in dieser Scene nichts als die einfach gefühlvollen Worte sprechen: I do affect a sorrow, indeed; but I have it too. Im Uebrigen

---

u. s. w. Diese vorsichtige Bescheidenheit Collier's, der nichts ohne genaue Prüfung alles Thatsächlichen hinstellt, und über alles Zweifelhafte sich nur zweifelhaft äußert, verdient eine namentliche Anerkennung der peremtorischen Art gegenüber, mit der Tieck auch die unhaltbarsten Hypothesen als unumstößliche Wahrheiten dem Glauben seiner Leser aufdringt.

ſteht ſie ganz verſunken in ihren Schmerz da, und eine ſo epigrammatiſch zugeſpitzte Wendung, wie Tieck ſie der Gräfin nimmt um ſie der Helena zu geben, würde für den Charakter der letztern ſich wenig eignen. Lafeu's Frage: „Wie verſtehen wir das?" bezieht ſich daher auch nicht auf das von Helena, ſondern auf das von der Gräfin Geſagte. — Weiterhin läßt ſich die Lesart der Folio: **Within ten years it will make itself two** in dem frivolen Sinn des Parolles vertheidigen: In zehn Jahren ſtehn ſtatt einer virginity zwei da, (Helena nämlich ſelbſt — **the principal itself not much the worse**, ſagt Parolles gleich darauf — und ihre zehnjährige Tochter.) Soll aber eine Aenderung erforderlich ſcheinen, ſo iſt die der Ausleger **two in ten** natürlicher und einfacher, als die von Tieck geſetzte **ten years in the year**. — Wenn Parolles ferner in dieſer Scene ſagt, daß man keinen Zahnſtocher mehr trage, ſo braucht Tieck daraus weder zu ſchließen, daß dieſe Stelle ein ſpäter Zuſatz ſei, noch daß ſie einen Widerſpruch mit einer andern im „König Johann" enthalte. Dort wird der Zahnſtocher als etwas in England Ungewohntes, als Attribut eines vom Auslande zurückgekehrten Reiſenden erwähnt; nur als ſolches und nicht als eine engliſche Mode, die der Zahnſtocher zu Shakſpere's Zeit niemals war, nennt ihn Faulconbridge. Deshalb können alſo „König Johann" und „Ende gut Alles gut" recht wohl aus derſelben Zeit ſtammen, und die Schwierigkeit, welche Tieck findet, iſt in der That gar nicht vorhanden.

A. I. Sc. 3. Die von Tieck beibehaltene Lesart der Folio: **You are shallow, Madam, in great friends** läßt ſich zur Noth erklären, aber die Verbeſſerung der Herausgeber hat den Vorzug größerer Präciſion. Auf die Warnung der Gräfin: „Solche Freunde ſind Deine Feinde," antwortet der Narr: „Ihr ſeid einfältig, ſie ſind gerade große Freunde." Zudem weiſ't Malone vier andere Stellen nach, wo die Folio irrig **in** für **e'en** druckt. — **Or**

were you both our mothers lesen nach der Folio alle Ausgaben, und wenn Tieck mother lies't, so scheint er die Stelle nicht im Zusammenhange verstanden zu haben. Helena sträubt sich ja mit aller Macht dagegen, daß die Gräfin ihre und Bertrams Mutter zugleich, daß sie selbst also Bertrams Schwester sei. Eher als daß Bertram ihr Bruder sein sollte, will sie lieber das Seltsamste, daß er ihre Mutter wäre, wie die Gräfin es ist. — Während Tieck so die Folio ändert, wo es gar nicht rathsam erscheint, sperrt er sich gleich darauf gegen die einfache, von selbst sich darbietende Verbesserung des offenbaren Druckfehlers louelinesse für lonelinesse und fragt abenteuerlicher Weise, ob loveliness veraltet für love stände? Die Gräfin sagt: „Jetzt kenne ich das Geheimniß Deiner Menschenscheu (das und nicht bloß, wie Tieck übersetzt, Einsamkeit bedeutet bekanntlich loneliness), die Quelle Deiner Thränen." Unbegreiflich, daß unserm deutschen Kritikers „diese Verbesserung noch nicht ganz einleuchtet." Sollte er nicht wissen, daß die Folio unzählige Male n und u verwechselt?

A. IV. Sc. 2.

I see, that men make ropes in such a scarre,
That we'll forsake ourselves.

Auch Knight und Collier behalten die Lesart der Folio bei, nicht weil sie eine genügende Erklärung wissen, sondern weil die bisherigen Aenderungsversuche der Herausgeber offenbar nicht das Wahre, was der Dichter möglicherweise gesagt haben kann, treffen. Auch Tieck's Erklärung genügt ihm mit Recht selber nicht, und seine Uebersetzung geht, wie sie das in ähnlichen Fällen öfter thut, ihren eignen Weg, ohne auf das Original und dessen Interpretation Rücksicht zu nehmen. Lies't man die Stelle, die das Kreuz aller Commentatoren war, im Zusammenhang, so sieht man, daß die Corruption, die sich auch bei der gesuchtesten Erklärung nun einmal nicht wegläugnen

läßt, in dem Worte scarre liegen muß. In diesem kann nicht, wie man bisher zu erklären versucht hat, der Ort, wo oder wohin man die Stricke bereitet und legt, gemeint sein, sondern vielmehr die Art und Weise, wie, oder der Zweck, zu dem man die Stricke legt. Diana geberdet sich, als könne sie den Bitten Bertram's nicht länger widerstehen und sagt: Ich sehe, daß die Männer Fallstricke in solcher Art oder in solcher Absicht — welches prägnantere concrete Wort nun in dem Druckfehler scarre liegen mag — legen, daß wir (Mädchen) uns selber Preis geben. Ob man das rechte Wort für scarre je findet, ist freilich zweifelhafter, als daß Shakspere die Stelle so, wie sie jetzt ist, nicht geschrieben haben kann. Denkbar wäre es, daß scarre verdruckt für snare stände und in wie oft für into. — Scarre, sagt Tieck, ist ein Wort, das man in Johnson und Nares vergebens sucht. Allerdings vergebens, denn diese Lexikographen verzeichnen die Wörter nach der gangbaren Orthographie, nicht nach der der Folio. Tieck hätte eben so gut auch warre, starre, farre in Johnson und Nares vergebens suchen können, wie die Folio für war, star, far schreibt. Scar in der Bedeutung: hoher Felsen, Klippe, findet sich in jedem Lexicon. Es stimmt nach Sinn und Etymologie vollkommen zu dem schwedischen skär.

Die beiden Veroneser.

(Vergl. Shakspeare's dramatische Werke u. s. w. Siebenter Theil. Seite 368.)

Es bedarf kaum des ausdrücklichen Zeugnisses von Francis Meres, daß dieses Lustspiel im Jahre 1598 vorhanden war. In Ermangelung positiver Daten weis't die Sprache, die Behandlung, selbst die Wahl des Stoffes, die leichte Skizzirung der Charaktere auf eine Zeit hin, die lange vor 1598 liegt. Auch Tieck erkennt in „den beiden Veronesern" an den genannten Eigenschaften die

Jugendarbeit unſeres Dichters, meint aber doch, dieſes Luſtſpiel müſſe mit dem vorhergehenden ungefähr in derſelben Zeit geſchrieben ſein. Die Grundloſigkeit dieſer Meinung hat ſich bei den Erörterungen über „Ende gut Alles gut," das in keinem Theile die mindeſte Aehnlichkeit mit vorliegender Komödie beſitzt, zu deutlich ergeben, als daß wir nochmals darauf zurückzukommen brauchten. Tieck findet in „den beiden Veroneſern" den Vers „nicht ſelten, auch in den ſchönen und reizenden Stellen nur dünne." Es iſt ſchwer zu ſagen, was Tieck unter einem „dünnen Verſe" verſteht; ſoll aber der Ausdruck, wie es ſcheint, einen Mangel bedeuten, ſo verdient bemerkt zu werden, daß gerade in dieſem Jugendwerke der Vers ſich durch metriſche Reinheit und Glätte, ſo wie durch Leichtigkeit und Wohllaut vor vielen ſpäteren Dramen auszeichnet, in denen Shakſpere die Regelmäßigkeit und Klarheit des Verſes häufig dem dramatiſchen Bedürfniſſe und dem Tiefſinn der Gedanken unterordnet.

Timon von Athen.

(Vergl. Shakſpeare's dramatiſche Werke u. ſ. w. Siebenter Theil. Seite 368—372.)

Ein Werk aus den reifſten Jahren des Dichters nennt Tieck den „Timon von Athen" mit Recht, aber er verſucht nicht das Problem zu löſen, wie ein Schauſpiel Shakſpere's aus dieſer Zeit in ſo ungleichartiger Geſtalt, in einzelnen Theilen ſcheinbar unfertig, in andern vollkommen ausgeführt und abgerundet, in der Folioausgabe von 1623 uns überliefert iſt. Tieck erwähnt nicht einmal, was doch beinahe keinem der Commentatoren entgangen iſt, daß ein auffallender Contraſt in Styl, Vers und Charakteriſtik durch das ganze Drama hindurch zwiſchen einzelnen Scenen nicht nur, ſondern ſogar zwiſchen

einzelnen Stellen derſelben Scene hervortritt, ein Contraſt, den die Einen aus der Corruption des Textes in der Folio, die Andern durch die Annahme zu erklären ſuchen, daß der Dichter den „Timon" unvollendet hinterlaſſen habe. Keine dieſer Hypotheſen reicht zur genügenden Erklärung aus. Die Corruption des Textes iſt unläugbar, in metriſcher Hinſicht ärger, als in irgend einem Drama Shakſpere's, und die ſpäteren Herausgeber haben, indem ſie den Mängeln der Folio abhelfen wollten, das Ihrige gethan, den Schaden nur noch größer zu machen, Verſe, welche die Folio richtig als ſolche druckt, in Proſa aufgelöſ't und umgekehrt die Proſa der Folio in Verſe „regulirt." Aber eben daß dieſe Bemühungen nur bei einem genau von dem Uebrigen zu ſondernden Theile erforderlich oder auch nur möglich waren, während ein andrer Theil des „Timon" metriſch und ſtyliſtiſch ſtehen bleiben konnte, wie ihn die Folio bringt, beweiſ't, daß nicht die Corruption erſt dieſen tiefgehenden Unterſchied in das Drama hineingebracht. Auch die zweite Annahme, der zufolge „Timon von Athen" unvollendet vom Dichter hinterlaſſen ſei, erſcheint unhaltbar; die ſchwächeren Stellen, oder die, welche in Styl, Vers und Charakteriſtik zu den vollendeten in entſchiedenem Widerſpruche ſtehen, beſchränken ſich nicht auf einen beſtimmten Theil des Gedichtes, der von Shakſpere etwa in erſter Skizze roh entworfen und dann nicht mit dem Reſt überarbeitet ſei, ſondern laufen abwechſelnd durch das ganze Drama, ſo daß es unbegreiflich ſchiene, wie Shakſpere ſo ſprungweiſe habe Vollendetes und Unvollendetes nicht neben, ſondern durch einander habe aufs Papier bringen können. In dieſer Verlegenheit ſtellt Knight die Theorie auf und ſucht ſie durch eine Analyſe des ganzen Schauſpiels in ſeinem Verlauf näher auszuführen, daß der „Timon" nicht ganz von Shakſpere herrühre, ſondern urſprünglich von einem untergeordneten Dichter verfaßt ſei und in dieſer ſeiner erſten Geſtalt ſich eine Zeitlang auf der Bühne behauptet habe; daß das Drama nicht g a n z umgearbeitet auf uns gekommen

ſei, wie „der Widerſpenſtigen Zähmung" und „König Johann," ſondern inſofern umgegoſſen, daß ganze Scenen von Shakſpere an die Stelle ganzer Scenen des älteren Schauſpiels getreten ſeien, und zwar faſt ausſchließlich ſolche Scenen, in denen Timon ſelbſt auftritt, und ſein Charakter ſich entwickelt. Es läßt ſich gegen dieſe Theorie, welche Knight mit Scharfſinn und feinem äſthetiſchen Gefühl an der ganzen Scenenreihe im „Timon" praktiſch nachweiſ't, eine doppelte Einwendung machen; einmal daß eine ſolche Benutzung einer fremden Arbeit, welche die eine Hälfte des Originals in allen ihren metriſchen und ſtyliſtiſchen Mängeln unberührt läßt und die andere Hälfte zu wirklich Shakſpere'ſchem Eigenthum umgeſtaltet, ganz unbekümmert um den Gegenſatz, der ſich in deren unvermitteltem Durcheinander fühlbar macht, daß eine ſolche Benutzung von Seiten Shakſpere's wirklich beiſpiellos iſt. Sollte Shakſpere in ſeinen reiferen Jahren, denen „Timon von Athen" angehört, wenn er überhaupt damals noch an die Bearbeitung fremder Bühnenſtücke ging, dieſe Arbeit halb gethan und halb unterlaſſen haben, er der in früherer Zeit „die Zähmung einer Widerſpenſtigen" und den älteren „König Johann" nicht halb, ſondern ganz, und zwar durchgängig in allen Theilen aus einem fremden Werke zu einem eignen machte? Schon die hohe Vollendung, das tragiſche Pathos, die der Dichter den von Knight als Shakſpere'ſch bezeichneten Theilen des Timon verlieh, verrathen die Liebe, welche er dieſem Werke als dem ſeinigen zuwandte. Zu dieſem erſten Bedenken kommt noch ein zweites, daß nämlich die vernachläſſigten Stellen, welche Knight einem andern untergeordneten Dichter zuſchreiben möchte, bei allen Mängeln und bei allem Abſtande von dem übrigen „Timon" doch durchweg den Stempel Shakſpere'ſcher Eigenthümlichkeit tragen, was ſich ſchwerlich mit Knight durch einige gelegentliche Striche, von der Hand unſeres Dichters hie und da angebracht, (some few occasional touches here and there) erklären läßt. Es bleibt mithin nichts Anderes

übrig, als den ganzen Timon in allen ſeinen Theilen für Shakſpere's Werk zu halten und den Grund der bemerkten Verſchiedenheiten in einer partiellen Umarbeitung zu ſuchen, die er einer von ihm ſelbſt herrührenden Jugendarbeit in reiferen Jahren angedeihen ließ. Bei dieſer Umarbeitung ſcheint ihm allerdings die Charakteriſtik des Timon ausſchließlich am Herzen gelegen zu haben; die Scenen, in denen dieſer Held des Dramas nicht auftrat, ließ er als weniger weſentlich ſo ſtehen, wie er ſie früher geſchrieben. Das Stoffliche, der Gang der Handlung blieb wie früher und da auch das Frühere in dieſen Nebendingen ſein Eigenthum war, konnte er ſich ſchon eher daran genügen laſſen, als wenn die Spuren einer fremden Hand in ſeinem „Timon" ſichtbar geblieben wären.

Sei es nun, daß Shakſpere ſelbſt ſchon in früherer Zeit einen „Timon" auf die Bühne gebracht, deſſen mehr oder weniger verſtümmelte Beſtandtheile fragmentariſch in der ſpäteren, uns überlieferten Bearbeitung erhalten ſind, oder daß ein anderer Dichter dieſen früheren „Timon" ſchrieb, jedenfalls war dieſer Charakter auf dem Engliſchen Theater eingebürgert, ehe unſer Dichter in ſeinen reiferen Jahren ihm die Geſtalt gab, in der wir ihn kennen. Schon Steevens erwähnt ein handſchriftliches Drama deſſelben Stoffes, wie er meint im Jahre 1600 verfaßt oder abgeſchrieben, welches Shakſpere vor Augen gehabt haben müſſe. Malone war derſelben Anſicht und machte außer der von Steevens hervorgehobenen Aehnlichkeit in der Bankettſcene des dritten Actes noch mehrere Umſtände namhaft, die Shakſpere aus dieſem Drama entlehnt haben werde, da ſie ſich in ſeinen ſonſtigen Quellen für „Timon" in Paynter's Novellenſammlung Palace of Pleasure und in der Ueberſetzung des Plutarch von North nicht finden. Dieſes Drama iſt nunmehr von der Shakſpere Society herausgegeben. Der Herausgeber ſelbſt, Alexander Dyce, bezweifelt aber, daß unſer Dichter dieſes Stück benutzt, ja daß er es überhaupt nur gekannt habe, und eine genauere

Prüfung dieſes „Timon," der offenbar nicht auf einem Volkstheater, ſondern vor einem gelehrten akademiſchen Publikum aufgeführt wurde, beſtätigt in der That Dyce's Zweifel. Wenn aber auch dieſer akademiſche „Timon" voll gelehrter Anſpielungen und griechiſcher Citate dem Shakſpere'ſchen Schauſpiel nicht zum Grunde gelegen haben mag, ſo hat Shakſpere doch wahrſcheinlich aus einem andern gleichzeitigen oder vorhergegangenen Drama desſelben Inhalts die Züge entlehnt, die weit eher an den damals noch nicht überſetzten Lucianiſchen Timon, als an die Schilderung in Paynter und Plutarch erinnern. Die Uebereinſtimmung mit Lucian, der unſerm Dichter in der Urſprache unzugänglich war, iſt namentlich in der Charakteriſtik Timon's und ſeiner falſchen Freunde und Schmeichler, in dem Auffinden des Goldes und deſſen Wegwerfen auffallend genug und läßt ſich am leichteſten dadurch erklären, daß Shakſpere's Vorgänger in der dramatiſchen Bearbeitung des „Timon" mit dem griechiſchen Urbilde im Lucian bekannt war. Ein Bruchſtück dieſes verloren gegangenen Dramas haben zuerſt Steevens und jetzt wieder Payne Collier ſogar in dem Shakſpere'ſchen Schauſpiel ſelbſt entdecken wollen. Im letzteren ſchüttet in der Bankettſcene des dritten Actes Timon ſeinen geäfften Gäſten das warme Waſſer ins Geſicht, und am Schluſſe der Scene ſagt Einer der Zurückgebliebenen von ihm: **One day he gives us diamonds, next day *stones*.** Die genannten Kritiker erklären dieſen ſcheinbaren Widerſpruch zwiſchen dem warmen Waſſer und den Steinen, mit denen Timon ſeine Gäſte bewirthet, daraus, daß der frühere „Timon," wie auch der von Dyce herausgegebene, ſeine Gäſte mit Steinen geworfen und Shakſpere aus Unachtſamkeit dieſen Umſtand zum Schluß mit in ſein Drama herübergenommen habe. Indeß iſt zu bemerken, daß auch bei Shakſpere Timon ſeinen Gäſten nicht nur Waſſer ins Geſicht ſchüttet, ſondern darauf auch die Schüſſeln ihnen an den Kopf wirft. Waren dieſe Schüſſeln, wie zu vermuthen ſteht, von Stein, ſo bedarf es der Annahme Collier's

und Steevens' nicht, und die citirte Stelle ist auch ohne dieselbe verständlich.

Während Tieck über die verwickelte Frage der Chronologie „Timon's" und über dessen Verhältniß zu früheren Dramen desselben Stoffes uns seine Ansicht vorenthält und die erwähnte Ungleichartigkeit des Textes mit keinem Worte berührt, bestehen seine einleitenden Anmerkungen zur Uebersetzung des „Timon von Athen" größtentheils in den schon bekannten Ausfällen gegen die Ausleger und Editoren, in der Herabwürdigung ihrer und in der Anpreisung seiner eigenen Lesarten und Noten. Zu solcher Polemik konnte vielleicht keine Stelle unglücklicher gewählt sein, als gerade diese, denn mehr als die übrigen „Erläuterungen" stellen die zum „Timon" die Schwäche der Tieck'schen Wortkritik in ihrer ganzen Blöße dar, und wenn die Englischen Commentatoren oft genug durch überflüssige Aenderungen gegen den Text und den Geist unseres Dichters zugleich gesündigt haben, so werden diese Mängel reichlich aufgewogen durch Emendationen, die eben so glücklich als nothwendig erscheinen und denen „in der Uebersetzung fast niemals gefolgt zu sein" Tieck zu zu seinem eignen Schaden sich rühmt. Diese Ausleger und Editoren, vor deren Verbesserungen Tieck „nicht genug warnen kann," haben, wie beschränkt auch zum Theil ihre sprachlichen und ästhetischen Normen in der Shakspere-kritik sein mochten, doch *einen* großen Vorzug vor unserm deutschen Kritiker: sie verstehen Englisch, und dieses Verständniß ihrer Muttersprache bewahrt sie vor einem Unglück, welches ihrem Collegen in Deutschland nur zu häufig wiederfährt, daß er nämlich im blinden Glauben an die Druckfehler der Folioausgabe dem Dichter Phrasen und Wendungen zumuthet, deren antienglischer Barbarismus durch keine poetische Licenz und Eigenthümlichkeit gerechtfertigt werden kann. Die Willkühr, deren Tieck sie in der Behandlung des Textes anklagt, läßt sich mit gleichem oder noch größerem Recht ihm in der Erklärung des Textes vorwerfen, und wenn er sagt, daß bei wirklich

schwierigen Stellen „diese redseligen Erinnerer" uns gewöhnlich ganz im Stich lassen, so läßt sich darauf erwidern, daß es sicherer und zugleich kritischer erscheint, bei einer corrumpirten Stelle offen die Schwierigkeit oder Unmöglichkeit einer unzweifelhaften Erklärung zu bekennen, als, wie Tieck es in solchen Fällen macht, um nur zu einer Interpretation zu gelangen, den Worten jeden beliebigen Sinn unterzulegen und dem Lexikon wie der Grammatik in gleicher Weise Hohn zu sprechen. Solche Noten haben freilich das Verdienst, das Tieck ihnen anrühmt, daß sie „weder dem Malone, noch Steevens oder Drake und Nares nachsprechen;" daß sie aber deshalb „für Kenner, nicht Lehrlinge" sind, wie Tieck ebenfalls von ihnen aussagt, möchte nur insofern richtig sein, als die „Kenner" eher befähigt sind, diese Noten, wo es erforderlich ist, zu berichtigen.

Bei der Hartnäckigkeit, mit welcher Tieck der Folioausgabe des „Timon" durch alle Druckfehler folgt, ist es auffallend, daß er dieser Autorität gerade da untreu wird, wo sie vor den spätern Ausgaben unläugbare Vorzüge entwickelt, in der größeren Richtigkeit und Genauigkeit nämlich, mit der sie Verse als Verse, Prosa als Prosa druckt. Die Englischen Herausgeber, welche größtentheils den in seiner Mannigfaltigkeit und scheinbaren Regellosigkeit so höchst dramatischen Vers der Shakspere'schen Dramen verkennen und durch Einschiebsel oder Auslassungen in ihren mustergültigen blank verse zu reguliren suchen, haben sich gerade in diesem Theil ihrer Emendation die unberufenste Willkühr zu Schulden kommen lassen; sie haben, wie schon vorher erwähnt, Verse in Prosa, Prosa in Verse verkehrt, und Tieck's Tadel, wenn er sich nach dieser Seite gerichtet hätte, wäre vollkommen begründet gewesen. Statt dessen folgt unser deutscher Kritiker seinen so bitter geschmähten Vorgängern auf diesem falschen Wege blindlings nach, ohne von der sonst zur Unzeit oft genug angerufenen Folioausgabe die mindeste Notiz zu nehmen, und erweis't ihnen damit eine Ehre, die sie in seinen Augen am wenigsten verdient haben sollten.

A. I. Sc. 1.

Our poesy is as a *gum*, which *oozes*
From whence 'tis nourished

leſen die neueren Ausgaben, während die Folio gowne und uses hat. Tieck findet die Aenderung gewaltthätig, obgleich nichts erklärlicher iſt, als daß der Setzer der Folio gumme verkehrt als gowne druckte, und das Manuſcript ſelbſt das Wort oozes verkehrt als uses geſchrieben hatte. Gewaltthätig iſt aber Tieck's Erklärung der alten Lesart: ein Gewand nützt (uses!) dem, der es bezahlt (from whence 'tis nourished!). Shakſpere müßte ſich bedanken für das curioſe Engliſch, das ſein deutſcher, „Erläuterer" ihm in den Mund legt. Tieck hat übrigens nicht nur formell, ſondern auch materiell den Satz mißverſtanden, wenn er meint, Shakſpere laſſe ſeinen Gelegenheitspoeten etwas derartiges ſagen. Dieſer gibt fortwährend, alſo auch an dieſer Stelle, ſeine Kunſt nicht für eine felle aus, ſondern vergleicht im Gegentheil die Poeſie in ihrem freiwilligen Erguſſe einem Harz, das aus dem Baume, in dem es ſich bildet, träufelt; er vergleicht ſie ferner im Gegenſatz zu dem Feuer im Stein, das erſt herausgeſchlagen werden muß, einer Flamme, die von ſelbſt ſich entfacht. Der ſchmarotzende Poet läßt ſich alſo nicht, wie Tieck meint, auf einem Widerſpruch ertappen „mit dem, was er kurz zuvor in affectirter Begeiſterung geſagt" oder vielmehr aus ſeinem Gedichte an Timon vorgeleſen hat. — Tieck mißverſteht den Poeten auch ferner, wenn er in a wide sea of wax das Wort wax nicht wörtlich faſſen, ſondern nur das „Flüſſige, Nachgebende" darunter verſtehen will. Von der See die Flüſſigkeit beſonders und noch dazu auf ſo geſuchte Weiſe hervorzuheben, iſt zu abgeſchmackt, als daß Shakſpere ſeinem Poeten dgl. zugemuthet haben ſollte. An die Wachstafeln der Alten brauchte Shakſpere gerade nicht zu denken, ſondern an die, welche in England ſelbſt in früherer Zeit zum Schreiben angewandt wurden, obwohl der Dichter auch den antiken Gebrauch kennen und hier in einem antiken Stoff citiren konnte. Jedenfalls iſt

sea of wax nicht eine „weite klare See", sondern eine See von Wachs, wie der Poetaster hier in hyperbolischer Metapher seine Schreibtafeln nennt.

A. I. Sc. 2. Apperil ist nicht, wie Tieck wahrscheinlich findet, ein „selten gebrauchter Name für Eingang oder Schenktisch oder dergleichen," sondern dasselbe, was peril, Gefahr. So kommt es viermal bei Ben Jonson vor, wo Gifford, dessen Ausgabe Tieck kurz vorher rühmlichst erwähnt, zu allem Ueberfluß auf diese Parallelstelle im „Timon" verweis't. Auch ergibt der Zusammenhang die Richtigkeit des Sinnes. Apemantus war gekommen, wie er selbst sagt, in der Erwartung, hinausgeworfen zu werden. Timon heißt ihn bleiben und an einem Tisch für sich essen. Nun wohl, erwidert Jener, so laß mich bleiben, aber auf Deine Gefahr. Ich warne dich. — Tieck's Uebersetzung: „Laß mich hier stehen an deiner Wand," ist nicht viel besser als Unsinn, und das französische appareil, an das Tieck ungehöriger Weise erinnert, findet sich wohl im Englischen apparel, aber nicht in apperil.

A. I. Sc. 2. Ein Beispiel, wie hartnäckig Tieck auch den glücklichsten Emendationen seiner Vorgänger zu Gunsten der Druckfehler der Folio widerstrebt, bietet auch diese Scene. Cupido meldet einen Maskenzug schöner Damen, welche Timon's Fest verherrlichen und, nachdem von den fünf Sinnen vier bereits ergötzt sind, auch den fünften Sinn, das Gesicht, erfreuen wollen. Die Folio hatte nur zwei Sinne erwähnt: *There* taste, touch *all* pleas'd from thy table rise, obgleich der Contert nothwendig vier forderte. Warburton fand das Rechte: *The ear* (oder wie die Folio geschrieben haben sollte th'eare — was sich leicht als there mißverstehen ließ) taste, touch, *smell* pleas'd u. s. w. Alle späteren Herausgeber, selbst Knight, welcher der Folio eine überwiegende Autorität einräumt,

haben diese Wiederherstellung des ursprünglichen Textes aufgenommen; Tieck erwähnt sie nicht einmal und übersetzt nach der Folio. Dagegen stellt er die den Worten des Dichters geradezu widersprechende Behauptung auf, Timon habe die Maskerade seinen Gästen veranstaltet und spiele nur den Ueberraschten. Es ist aber klar, daß dieser Maskenzug, wohl bekannt mit Timon's Gastlichkeit und Freigebigkeit, eben so ungebeten erscheint, wie Romeo's Maskenzug bei dem Feste der Capulets; deshalb ist auch Cupido als Anmelder nöthig.

A. III. Sc. 2. Weder die Uebersetzung noch die Erklärung von dieser Stelle, die, wie oft bei Tieck, beide ihren verschiedenen Weg gehen, können genügen. Erstere läßt die Schwierigkeit des Originals, wie return'd von einer Schenkung des Fremden an Timon gebraucht werden kann, unaufgelöst, und letztere interpretirt, als ob der Text return'd to me statt to him läse. Steevens hat das Richtige getroffen, wenn er return'd wie häufig bei Shakspere als replied „erwiderte" auffaßt und es auf Timon's Gesuch (Had his necessity made use of me) bezieht. „Hätte Timon in seiner Noth sich an mich gewandt, so würde ich mein ganzes Vermögen in eine Schenkung verwandelt haben, und die beste Hälfte davon hätte ihm (auf sein Anliegen) entsprechen sollen."

A. III. Sc. 3. Tieck hat, indem er die Lesart der Folio thrive vertheidigt, die Emendation thrice, die doch weit besser in den Zusammenhang paßt, unerwähnt gelassen. Sempronius versteckt seine abschlägige Antwort nicht dahinter, daß es Timon's sonstigen Freunden wohlgeht (thrive), daß sie ihm also leicht helfen könnten, sondern er thut, als nehme er es übel, daß Timon sich jetzt erst an ihn wende, nachdem er bei drei andern Freunden vergebens angeklopft. Die Zahl drei wird vorher und nachher noch besonders nachdrücklich hervorgehoben.

A. IV. Sc. 3. Tieck hat dieſen Monolog Timon's im Ganzen richtig aufgefaßt und die von den Engliſchen Commentatoren ohne Grund verdächtigen Lesarten deny't that lord und the brother's sides glücklich gerechtfertigt. Nur den barocken Einfall, den kein Engländer begreifen wird, daß lards ein halbes Wortſpiel mit lords bilden ſoll, hätte er weglaſſen und noch weniger den ſehr gewöhnlichen Druckfehler der Folio leaue für leane durch eine ganz unengliſche Conſtruction vertheidigen ſollen: the want that makes him leave könnte unter keiner Bedingung jemals bedeuten: „Der Mangel, welcher verurſacht, daß man von ihm abfällt."

A. IV. Sc. 3.

I do proclaim
One honest man, — mistake me not, — but one;
No more, I pray, — and he's a steward.

Die Stelle hat nichts „Sonderbares" wenn man ſie einfach in ihrem natürlichen Sinne verſteht und keine unmöglichen Anſpielungen hineinlegt. Timon hatte vorher auf alle Menſchen ohne Ausnahme den Fluch der Götter herabgerufen, jetzt, durch die Treue und Redlichkeit ſeines Verwalters gerührt, will er dieſen, aber auch nur dieſen allein von dem Fluche befreit wiſſen. Deshalb ruft er die „ſtets beſonnenen Götter" an und ſagt: Ich erkläre einen Mann für redlich, aber — fügt er hinzu, um im Uebrigen ſeinen Menſchenhaß zu bewahren — mißverſteht mich nicht, ihr Götter (Tieck überſetzt freilich „ſonderbar" genug: „hört' ich recht") nur einen, keinen weiter, darum fleh' ich Euch an und — ſchließt er, um den Göttern dieſen einen, den ſie verſchonen ſollen, näher zu bezeichnen — der iſt ein Verwalter. Tieck findet in den letzten Worten eine „wunderbare Schmeichelei für den König Jacob, den Stuart." Dieſe Schmeichelei iſt allerdings ſo wunderbar, daß es den Engländern nicht zu verargen iſt, wenn ſie bisher „dieſe Abſicht des Dichters nicht gefaßt zu haben

ſcheinen," ſie iſt eben nichts, als eine jener genialen Phantaſien, mit denen Tieck auf Koſten des geſunden Menſchenverſtandes und des engliſchen Sprachgebrauchs unſern Dichter beſchenkt.

A. V. Sc. 4. Es iſt nicht ſo überflüſſig, geſchweige denn lächerlich, das read der Folio in rear'd zu verwandeln. Die Inſchrift auf Timon's Grabe ſieht der Soldat erſt ſpäter und ſtatt ungeduldig auszurufen, weil er ſelbſt nicht leſen kann: „Das leſ' ein Thier!" nimmt er vielmehr ruhig einen Wachsabdruck davon mit. Bei ſeinem Auftreten aber erblickt er nur ein unförmliches Grabmal, von dem er, da kein Menſch zugegen iſt, annimmt, ein Thier habe es errichtet. Shakſpere entlehnte dieſen Zug aus Paynter's Novelle, wo es von Timon heißt: for like as he lived a *beastly* and churlish life, *even so* he required to have his funeral done *after that manner*. By his last will he ordained himself to be interred upon the sea-shore, that the waves and surges might beat and vex his dead carcase. Der Setzer der Folio nahm wahrſcheinlich das zwei Zeilen tiefer ſtehende read für rear'd — eine Art von Druckfehlern, die ſich in dieſer Ausgabe häufig nachweiſen läßt.

Troilus und Creſſida.

(Vergl. Shakſpeare's dramatiſche Werke u. ſ. w. Siebenter Theil. Seite 373—7.)

Tieck nennt „Troilus und Creſſida" das ſeltſamſte unter allen Werken Shakſpere's und dasjenige, das von jeher am wenigſten ſcheine begriffen worden zu ſein. Als Beweis für dieſes Factum hätte er die Schwierigkeit anführen können, welche ſchon die Zeitgenoſſen des Dichters in der Claſſificirung dieſes Dramas fanden. Die Quartausgabe

von 1609 nennt es history, die Vorrede zu derselben comedy und die Folio von 1623 tragedy. Doch scheinen die Herausgeber der letzteren, welche bekanntlich die Schauspiele Shakspere's in die drei Kategorien comedies, histories und tragedies eintheilen, lange zweifelhaft gewesen zu sein, welcher derselben „Troilus und Cressida" eigentlich angehöre; sie ergriffen zuletzt den Ausweg, „diese heroische Comödie, diese tragische Parodie," wie Tieck sie richtig charakterisirt, in dem Namenverzeichnisse der Dramen ganz auszulassen und ohne Pagination sie an das Ende der histories vor die tragedies zu setzen. — Tieck geht aber weiter und bringt, auf halbwahre, mißverstandene Notizen gestützt, die Eigenthümlichkeit dieses Shakspere'schen Werkes mit ganz verkehrten Schlußfolgerungen in Verbindung, die um so mehr einer Berichtigung bedürfen, als auch Charles Knight einen Theil der Tieck'schen Conjecturen adoptirt hat. Unserm deutschen Kritiker zufolge soll Shakspere „Troilus und Cressida" gar nicht für das große Publikum, sondern für einen Vornehmen, und zwar wahrscheinlich für den König selbst zur Privatvorstellung in dessen Pallaste geschrieben haben, wie denn auch, nach Tieck's Vermuthung, das Stück auf den beiden Shakspere'schen Bühnen, dem Globus und dem Theater in Blackfriars, nicht gegeben worden sei. Tieck lies't das in der prosaischen Vorrede der Quartausgabe von 1609, und allerdings bemerken dort die Herausgeber dieses Schauspiels, es sei a new play, never staled with the stage, never clapper-clawed with the palms of the vulgar. Sie erwähnen diese Nichtaufführung des Dramas aber durchaus nicht, wie einige Kritiker haben glauben wollen, zur Empfehlung desselben beim Publikum, sondern nur um durch desto größere Lobpreisungen die Käufer zu ermahnen, sich durch diesen Umstand von der Acquisition eines so vortrefflichen Buches nicht abschrecken zu lassen. Wäre dagegen das Drama, wie Tieck annimmt, für einen Großen, für den König Jacob selbst geschrieben und bei ihm zur Darstellung gekommen, gewiß hätten die Herausgeber der Quarto

nicht unterlaſſen, in ihrer Vorrede dieſen Umſtand, der so geeignet war, die Leſer anzulocken, gehörig hervorzuheben. Wir finden aber auch nicht die leiſeſte Andeutung davor. Ja noch mehr, die Herausgeber ließen in einer zweiten Quartausgabe desſelben Jahres 1609 dieſe Vorrede weg und bemerkten dafür ausdrücklich auf dem Titel, daß „Troilus und Creſſida" von der Shakſpere'ſchen Schauſpielergeſellſchaft auf dem Globustheater aufgeführt ſei: **As it was acted by the Kings Maiesties seruants at the Globe.** Tieck ſcheint die Exiſtenz dieſer zweiten Ausgabe, welche, die erwähnten Aenderungen abgerechnet, nur ein Wiederabdruck der kurz vorhergegangener erſten iſt, ganz zu ignoriren. Daß aber von vornherein der Dichter dieſes Drama, wie alle übrigen, für ſeine Schauſpielergeſellſchaft und für deren öffentliches Theater ſchrieb, daß dieſe urkundlich feſtſtehende Darſtellung auf dem Globustheater nicht etwa eine nachträgliche war, welcher jene von Tieck ohne Grund angenommene Privatvorſtellung in einem Palaſte oder bei Hofe vorherging, erhellt aus der Notiz der Buchhändlerregiſter, in welche die nämlichen Herausgeber Rich. Bonion und Hen. Whalleys am 28. Januar 1609 die **History of Troylus and Cressida**, die ſie drucken wollten, eintragen ließen. Sie bemerken darin, daß das Manuſcript, das ſie herauszugeben beabſichtigen, noch in den Händen des Herrn Segar, des Stellvertreters von Sir George Bucke ſei. Letzterer war der **Master of the Revels**, dem als Theatercenſor alle Schauſpiele vor ihrer öffentlichen Aufführung vorgelegt werden mußten. Indeß erſchien, entweder weil die Erlaubniß des **Master of the Revels** nicht ſogleich einlief oder, was wahrſcheinlicher iſt, weil die Vorſtellungen im Globus, das bekanntlich ein Sommertheater war, nicht ſo früh im Jahre begannen, „Troilus und Creſſida" eher im Druck, als auf der Bühne, weshalb es die Herausgeber ihrem Intereſſe angemeſſen fanden, eine empfehlende Vorrede dem noch unbekannten Stücke vorauszuſchicken. Sie ließen dieſe jedoch als überflüſſig in einem erneuten Abdrucke desſelben Jahres

weg, sobald mittlerweile das Drama über die Bretter gegangen war und sie diesen Umstand als hinreichende Empfehlung auf dem Titelblatte anzeigen konnten. Damit ist denn die Erscheinung des „Troilus und Cressida" chronologisch bestimmt und zugleich ausgemacht, daß eine andere Notiz in den Registern der Buchhändlergilde vom 7. Februar 1603, wo der Verleger Roberts einen von der Shakspere'schen Schauspielergesellschaft aufgeführten „Troilus und Cressida" als druckfertig eintragen läßt, sich nicht auf das gleichnamige Werk unseres Dichters beziehen kann, das 1609 in die Buchhändlerregister eingetragen, zweimal gedruckt und auf dem Globustheater gespielt wurde. Von wem dieser frühere „Troilus" geschrieben war, wissen wir nicht; Collier vermuthet, ebenfalls von unserm Dichter, auf Anlaß eines andern „Troilus", der von der Henslowe'schen Truppe kurz vorher auf einem andern Londoner Theater dargestellt sei. Henslowe bezahlte, wie aus seinem Tagebuch hervorgeht, im April und Mai 1599 den Dichtern Dekker und Chettle ein Stück unter diesem Titel, an dem sie damals arbeiteten. — Collier findet es nicht unmöglich, daß Bruchstücke des früheren vermeintlich Shakspere'schen „Troilus" in das spätere, uns erhaltene Drama hinübergenommen seien, er schließt das aus der Ungleichartigkeit einiger Theile dieses Dramas, namentlich gegen den Schluß. Wir finden indeß keine andere Ungleichartigkeit, als die in der Absicht des Dichters selbst durch die scharfe Charakteristik der verschiedenen Personen bedingt war, und was den Schluß betrifft, so ist längst die Eigenthümlichkeit Shakspere's bemerkt, auf diesen weniger Nachdruck zu legen, als auf den Gang des übrigen Dramas, und ihn im Verhältniß zu der sorgfältigen Ausführung des Vorhergegangenen flüchtiger zu skizziren. In diesem besondern Falle war ein pathetischer Schluß, wie Collier ihn zu fordern scheint, indem er an die „prächtigen Reden des Ulysses" in den früheren Acten erinnert, unvereinbar mit dem Zwecke des Dichters, der keine Tragödie, sondern nur eine Tragikomödie schreiben wollte.

Prolog. Tieck lies't mit der Folio — die Quartos enthalten den Prolog überhaupt nicht — stir up the sons of Troy und meint, diese Lesart gebe einen guten Sinn. Der Zusammenhang zeigt aber, wie nothwendig Theobald's Verbesserung sperre up war. Die Stellung der beiderseitigen Streitkräfte wird bezeichnet: Die Griechen lagern auf den Dardanischen Gefilden, und die sechs Thore der Stadt des Priamus „mit mächt'gen Krampen und wohlausfüllend schwer gewicht'gen Riegeln" schließen Troja's Söhne ein. Von diesen sechs aufgezählten und geschilderten Thoren zu sagen, daß sie Troja's Volk aufgeregt hätten (stir up), während sie nur zur Sicherheit, zum Schutze dienen, ist ein Unsinn, den Tieck vergebens mit der Autorität der Folio zu rechtfertigen sucht. Das alterthümliche Wort sperre konnte vom Setzer leicht mißverstanden werden; Shakspere fand es unter Anderm in Chaucer's Troilus and Creseida, das er bei seinem Schauspiel namentlich benutzte, wo sperre auch gerade von den Thoren Troja's gebraucht wird.

A. I. Sc. 2.

Hector, whose patience
Is as a virtue fix'd, to-day was mov'd.

Es ist nicht nöthig, zum Verständniß dieser Stelle mit Tieck zu der phantastischen Vermuthung seine Zuflucht zu nehmen, virtue sei „irgend ein Ausdruck für Stütze, Säule oder Strebepfeiler" gewesen, wahrscheinlich wie im „Timon von Athen" apperil „Eingang oder Schenktisch" bedeutet haben sollte. Der Satz bedeutet ganz einfach, daß die Geduld bei Hector sonst eine feste, nicht bloß vorübergehende Tugend ist, oder ganz wörtlich construirt, dessen Geduld gleichsam eine fest eingewurzelte Tugend ist. Fix'd ist Apposition zu virtue. — In derselben Scene hat die Vorliebe Tieck's für die Folio ihn veranlaßt, die matte Lesart money der weit prägnanteren der Quarto an eye vorzuziehen. Der Druckfehler steckt nicht, wie Tieck meint,

in dieſer, ſondern in jener Variante. Helena, ſagt Pandarus, gäbe ein Auge darum, wenn ſie den Troilus ſtatt des Paris bekommen könnte. — Die Verſe, mit denen Creſſida die zweite Scene des erſten Actes ſchließt, fügen ſich dem Vorhergegangenen beſſer nach der Lesart der Quarto then though my heart als nach der Variante, welche Tieck aus der Folio annimmt. Auch my heart's content möchte nach der Lesart der Quarto und in der Erklärung, die Malone davon gibt, der Lesart der Folio und der Tieck'ſchen Interpretation vorzuziehen ſein. The heart's content kommt bei Shakſpere in der Bedeutung: Zufriedenheit des Herzens noch zweimal vor, dagegen findet ſich bei ihm contents nur als Plural in dem Sinne von „Inhalt." Tieck hat alſo Unrecht, wenn er das Wort als Singular in dieſer Beziehung dem Plural vorzieht. „Umfang, Faſſung" bedeutet aber weder content noch contents bei unſerm Dichter jemals, obgleich Tieck auf Warburton's Erklärung hin dieſen Sinn hier ohne Weiteres adoptirt.

A. II. Sc. 1. Wenn Therſites die Abſicht hatte, den Patroclus durch ſeine Schmähreden empfindlich zu kränken, ſo erreichte er dieſe offenbar beſſer, wenn er ihn Achilles' brach, Achilles' Petze oder Schoßhund ſchalt, als durch den Ausdruck Achilles' brooch, Achilles' Agraffe, der für einen Therſites viel zu geſucht und zu wenig derb und grob iſt. Die zweideutige obſcöne Anſpielung, auf die Tieck hinweiſ't, liegt auch nur in der Lesart der Editoren brach, nicht in der der Quarto und der Folio, welche dieſen Druckfehler voneinander entlehnten.

A. II. Sc. 2. Die Lesart der Quarto sine, aus der die Herausgeber sieve machen, gibt eben ſo wenig einen paſſenden Sinn, wie same, die Lesart der Folio, überhaupt im Engliſchen ſich als ſubſtantiviſches Neutrum nachweiſen läßt, obgleich Tieck es ohne Bedenken dazu ſtempelt.

Eine Zuſammenſtellung beider Druckfehler führt auf das Wort, welches wahrſcheinlich in der Handſchrift ſtand: safe, das die ganz hieher gehörige Bedeutung: Speiſeſchrank hat. Das Manuſcript ſchrieb, nach damaliger Orthographie, welche safe und save beſtändig verwechſelte, saue, und daraus erklärt ſich ſowohl siue wie same.

A. II. Sc. 3. We sent our messengers lieſ't Tieck weder nach der Quarto, die He sate, noch nach der Folio, die He sent hat. Auch Collier nimmt Tieck's Leſeart an, die auch einen guten Sinn gibt, obgleich es natürlicher erſcheint, daß der Setzer das ſeltnere shent, wie die gewöhnlichen Ausgaben nach Theobald's Conjectur leſen, als das häufige he mißverſtanden haben ſollte. Der Satz wird dadurch prägnanter. Agamemnon treibt die Herablaſſung ſo weit, ſelbſt zu kommen, nachdem Achill ſeine Boten beſchimpft hat.

A. III. Sc. 3. In dem Druck der Folio wie der Quarto läßt ſich das große I von dem kleinen l kaum unterſcheiden, ſo daß das Wort ſowohl love als love geleſen werden kann. Beide Lesarten laſſen ſich rechtfertigen, die erſte in dem Sinne, daß Kalchas ſagt, er habe Troja dem Schutz des Himmels, oder nach griechiſchen Begriffen, dem Jupiter anheimgeſtellt, die zweite, nicht in der weithergeholten Erklärung, die Tieck annimmt und die, da Kalchas nichts der Art angedeutet hat, ſchwerlich Jemanden überzeugen wird, ſondern nach der Interpretation Knight's, der in things to love verbindet: Vermöge des prophetiſchen Blickes, den ich auf das, was ich zu lieben habe, werfe. Indeß iſt die Lesart love weit ungezwungener und wird durch die Interpunction der alten Ausgaben unterſtützt.

A. IV. Sc. 1. Quarto und Folio leſen: We'll not commend what we intend to sell, wofür Tieck Warburton's

Emendation not sell nothwendig erachtet. Doch läßt sich die Lesart des Originals aus dem von Paris aufgestellten Gegensatz vertheidigen: Der Käufer sucht, um eine Waare billig zu bekommen, sie herabzusetzen, der Besitzer dagegen hütet sich wohl, dieselbe Waare zu preisen, damit der Käufer nicht dessen Absicht merke, sie loszuwerden, also um so angelegentlicher um sie feilsche.

A. IV. Sc. 2. Hideously, die Lesart der Folio, kann, obgleich Tieck nach ihr übersetzt, nur Druckfehler für tediously sein. Nicht daß die Nacht für Spitzbuben scheußlich ist, kann Troilus begreiflicher Weise beklagen, sondern daß sie für diese so lange dauert, während sie den Liebenden so schnell vergeht. Schon nach den Regeln der Grammatik könnte nur hideous, nicht aber hideously stehen.

A. V. Sc. 2. Nach der Weise, wie Tieck eine doppelte Uebersetzung der Stelle If there be rule in unity itself mitzutheilen für nöthig findet, und nach dieser Uebersetzung selbst sollte man glauben, daß die Folio und die Quarto zwei ganz verschiedene Texte enthalten, und doch besteht der ganze Unterschied, den Tieck so tiefsinnig auseinandersetzt, darin, daß die Quarto in der dritten Zeile itself, die Folio thyself lies't, und in dem folgenden Verse die Folio den Druckfehler by foul authority für das richtige bi-fold authority hat. — Den Druckfehler hatte offenbar die Quarto durch ihre Orthographie By-fould veranlaßt. Was sonst die beiden Uebersetzungen von einander unterscheidet, gehört lediglich der Tieck'schen Phantasie, nicht der Absicht unseres Dichters an.

A. V. Sc. 2. Tieck folgt, indem er diese schwierige Stelle unübersetzt läßt, der Quarto, die ebenfalls diese Verse, weil sie ihr unverständlich waren, ausließ. Die

Folio hat ſie, gewiß nicht als einen ſpätern Zuſatz des Dichters, ſondern weil ſie von jeher in der Handſchrift ſtanden. Die Herausgeber haben die Corruption immer in der Zeile For we would count give much to as violent theſts geſucht und bis auf Collier und Knight herab eine Maſſe von Emendationen vorgeſchlagen, die in willkührlicher Auslaſſung und Umſtellung einzelner Wörter ſämmtlich ſehr wenig glaublich ſind. Uns ſcheint dieſer Vers keiner Aenderung bedürftig und der vorhergehende den Fehler zu enthalten, ſo daß entweder as it is lawful zu leſen wäre, oder, was wahrſcheinlicher iſt, die Folio hinter lawful, das ſie mit einem Semikolon abſchließt, eine Zeile ausgelaſſen, wie die Quarto deren drei ausließ. Hector beruft ſich auf den Schwur, den er den Göttern geleiſtet, zum Kampf zu gehen. Darauf erwidert Andromache: Schätze es nicht für fromm, (uns) zu kränken, indem du gerecht biſt (d. h. indem du deinen Schwur hältſt) wie es geſetzmäßig iſt; oder es iſt eben ſo geſetzmäßig — nun folgt eine Zeile, die ungefähr den Sinn enthalten haben muß: — die natürlichſten Begriffe umzukehren und verkehrt anzuwenden, denn, erklärt Andromache weiter dieſen Satz, wir würden Freigebigſein auch gleich gewaltthätigem Diebſtahle ſchätzen (For we would count give much too as violent theſts — too wird im Druck der Folio beſtändig mit to verwechſelt und count muß hier dieſelbe Bedeutung haben, wie zwei Zeilen vorher) und im Namen der Mildthätigkeit rauben. Noch beſſer und ohne daß man den Ausfall eines Verſes anzunehmen brauchte, ſchlöſſe ſich For we would u. ſ. w. an it is as lawful, wenn wir ſtatt for, as leſen dürfen: Es iſt ebenſo gerecht, als ob wir u. ſ. w. Freilich iſt es kaum glaublich, daß der Setzer das verſtändliche as mit for vertauſcht haben ſollte. Die Quarto gibt den Satz, den ſie hinter holy abbricht, jedenfalls verſtümmelt, was Tieck ganz unbeachtet läßt.

Die lustigen Weiber von Windsor.

(Vergl. Shakspeare's dramatische Werke u. s. w. Neunter Theil. Seite 350—4.)

Die erste Ausgabe dieser Comödie stammt nicht, wie Tieck erklärt, aus dem Jahre 1619, sondern erschien schon 1602, nachdem das Lustspiel, wie auf dem Titelblatte angegeben wird, von der Shakspere'schen Schauspielergesellschaft verschiedene Male sowohl vor der Königin Elisabeth als auch anderswo aufgeführt war. Diese Ausgabe und deren Wiederabdruck von 1619 stellen sich auf den ersten Blick als unrechtmäßig und verstümmelt dar, dennoch ist der Unterschied zwischen dem Text derselben und dem der Folio zu groß, als daß er sich lediglich aus der unvollkommenen Weise der ersten Veröffentlichung erklären ließe. Vielmehr führt eine genauere Vergleichung beider auf die unzweifelhafte Thatsache, daß der Quarto von 1602 das Lustspiel, wie es der Dichter zuerst entwarf, hastig und flüchtig abgedruckt, zum Grunde liegt, während die Folio uns dasselbe, von Shakspere's Hand ganz umgearbeitet, die erste Skizze in allen Theilen ausgeführt, in authentischer Gestalt nach dem rechtmäßigen Bühnenmanuscripte bringt. Es wiederholt sich also bei den „lustigen Weiber von Windsor" derselbe Fall einer nachweislichen doppelten Bearbeitung desselben Dramas, dem wir bei „Hamlet" und „König Heinrich V." begegneten und der noch vollständiger und bedeutender bei „Romeo und Julie" hervortritt. Wie bei „Hamlet" und „König Heinrich V." scheint auch bei vorliegendem Lustspiel die Popularität, welche die neue Bearbeitung auf der Bühne fand, den Verleger zu der Spekulation veranlaßt zu haben, das Stück, dessen er in seiner vervollständigten Gestalt nicht habhaft werden konnte, in der früheren, vom Dichter und seiner Schauspielertruppe bereits verworfenen Skizze dem Publikum zur Befriedigung des neuangeregten Interesses für die „lustigen Weiber von Windsor" zu bieten. Danach zerfällt freilich Tieck's Vermuthung, daß die zweite Bearbeitung spätern

Urſprunges ſei als 1603, wohin Malone ſie ſetzt, in Nichts und iſt, da er keine Gründe dafür anführt, ohne Weiteres abzuweiſen. Noch viel unwahrſcheinlicher ſetzt aber Tieck die erſte Bearbeitung, die offenbar in der ſkizzenhaften Flüchtigkeit der Charakteriſtik und des Styls eine Jugendarbeit unſeres Dichters iſt, in die verhältnißmäßig reife Lebensperiode von 1599—1600. Knight hebt verſchiedene Anſpielungen in der erſten Skizze hervor, die zum Theil abweichen von der ſpäteren Bearbeitung und jedenfalls vor 1596, vielleicht ſchon 1592 geſchrieben ſind. So ſpricht Falſtaff (A. I. Sc. 3.) in der Skizze nur von *the* golden shores ganz unbeſtimmt, in der Umarbeitung, nachdem Sir Walter Raleigh 1596 von ſeiner Expedition nach Guiana zurückgekehrt und dieſes Wunderland in Aller Mund gekommen war, von *those* golden shores in deutlichem Bezug auf a region in Guiana, was in der Skizze ganz fehlt. Ebenſo fehlt in der Skizze die häufigere Erwähnung der Fairy Queen, eines Charakters, der durch Spencer's ſo benanntes Epos ſeit 1596 allgemein bekannt war und deshalb auch in der Bearbeitung unſeres Luſtſpiels als ſolcher (A. V.) vorkam. Endlich bezieht Knight die Anſpielung auf den Beſuch eines deutſchen Herzogs in Windſor auf die Reiſe, die ein Herzog von Würtemberg im Jahre 1592 dorthin machte — eine Anſpielung, die nur als friſche Reminiscenz vom Dichter wirkſam erachtet werden konnte. Entſcheidender als dieſe Beweiſe für ein früheres Daſein der Skizze der „luſtigen Weiber" iſt freilich die Beſchaffenheit dieſer Skizze ſelbſt, von der ſich ſchwer begreifen läßt, was darin Tieck „der ſpäteren Ausführung vorziehen möchte." Da er in der Ueberſetzung durchaus dieſer und nirgends jener folgt, ſo wäre eine beſtimmte Andeutung dieſes rein theoretiſchen Vorzugs um ſo wünſchenswerther geweſen.

A. I. Sc. 1. Nut-hook hat Steevens im Allgemeinen ganz richtig erklärt, wenn er ſich auch über die ſpezielle

Bedeutung des Wortes irrt. Es iſt ein veraltetes Schimpfwort für einen Polizeidiener. Als ſolches gebraucht es auch Doll Tear-ſheet im zweiten Theil „König Heinrich IV.“ (A. V. Sc. 4.), und da Nym hier zu Slender ſagt: „Wenn du deinen Polizeidienerhumor an mir auslaſſen willſt, ſo rufe ich: Attrapirt!“ ſo liegt darin allerdings, wie Steevens erklärt: „Anſchuldigung der Dieberei.“ Tieck's Ueberſetzung: Nußknackerhumor gibt gar keinen Sinn, da es hier nicht auf Slender's Geſtalt, ſondern auf deſſen Ausſage ankommt. Die Lesart base humour kann übrigens nicht wegen Unverſtändlichkeit der rechten Lesart nuthook's humour adoptirt ſein, wie Tieck vermuthet, denn ſie findet ſich gerade in der älteſten Quarto von 1602; die von 1630, die übrigens ein bloßer ſpäterer Abdruck aus der Folio ohne alle Autorität iſt, hat ganz richtig nuthook's humour.

A. I. Sc. 3. Der „Merry devil of Edmonton,“ ein Drama, das Tieck, weil man den Verfaſſer nicht kennt, unſerm Dichter zuſchreibt, hat unter ſeinen Perſonen einen Wirth, in deſſen Charakteriſtik und Redeweiſe jeder Unbefangene die abſichtlichſte Copie des Wirthes in unſerm Luſtſpiel und damit zugleich die Unmöglichkeit erkennen muß, daß Shakſpere ſelbſt ſich auf dieſe bei ihm beiſpielloſe Weiſe hätte nachahmen können. Es gehört ganz Tieck's Schwärmerei für alles Pſeudoſhakſpere'ſche dazu, um nur noch zu fragen, wer von den beiden Dichtern, der der „luſtigen Weiber von Windſor“ oder der des „luſtigen Teufels von Edmonton“ der Nachahmer war. Man darf den Leſer getroſt zur Beantwortung dieſer überflüſſigen Frage auf das Original des letztern Dramas in Dodsley's Sammlung (Bd. V.) oder auf die Ueberſetzung in Tieck's Altengliſchem Theater (Bd. II.) verweiſen.

A. II. Sc. 1. Precisian, wie Tieck mit der Folio lieſ't, iſt gewiß die rechte Lesart, nur nicht in dem von

Tieck aufgefaßten Sinne. Was einen precisian charakterisirt und was Ben Jonson schlechthin als precisianism bezeichnet, ist das äußerlich strenge und puritanische Benehmen; und so schreibt auch Falstaff: Die Liebe läßt sich wohl von der Vernunft ihren äußeren strengen Schein vorschreiben, um sich dahinter zu verstecken, aber als Rathgeberin ihrer Gefühle braucht sie die Vernunft nicht. Eine „verdammende Inquisition" paßt nicht in den Zusammenhang. — In derselben Scene findet Tieck mit den meisten Englischen Commentatoren eine Verhöhnung der Freigebigkeit, mit der Jacob I. den Ritterschlag ertheilte. Sollte der Ausdruck these Knights will hack dahin gedeutet werden, so müßte es freilich ein nach der Thronbesteigung Jacob's gemachter Zusatz sein. Daß Shakspere eine solche Anspielung, die den König aufs Aeußerste verletzen mußte, geflissentlich eingefügt haben sollte, wird um so unglaublicher, da dasselbe Lustspiel im November 1604 bei Hofe gespielt wurde. Wahrscheinlich hat hack hier gar nicht die in solcher Verbindung ungewöhnliche Bedeutung: Gemein werden, sondern die bei unserm Dichter häufige: Hauen, hacken. Frau Page sagt, daß die Ritter „hauen und hacken" und räth der Frau Ford, da sie diesen Pflichten sich schwerlich unterziehen kann, von der Ritterwürde ab. Dabei liegt der Nebensinn von hack, in der obengenannten Bedeutung auf Weiber angewandt, vielleicht als Wortspiel versteckt, wenn es sich überhaupt nachweisen läßt, daß das Wort damals diesen Sinn schon hatte. Ein Mißverständniß Tieck's ist es, daß Herr Ford zum Ritter gemacht werden soll. Der Ausdruck: Sir Alice Ford zeigt hinlänglich, daß nur von Frau Ford die Rede ist.

A. II. Sc. 1. Wenn die Bemerkung Tieck's, daß das Wort humour seit 1596 etwa Mode geworden sei und um 1600 sich „in Anarchie umhergetrieben habe," etwa nach Tieck'scher Weise ein Datum für die Abfassung der „lustigen Weiber" geben soll, so muß erwähnt werden, daß

ein scherzhaft vielseitiger Gebrauch dieses Wortes sich schon in Shakspere's frühesten Dramen findet, also schon vor der angegebenen Zeit Mode gewesen sein mußte. — Eine eben so vage Behauptung ist die, welche Tieck gleich nachher zu A. IV. Sc. 3. aufstellt, daß to come off vorübergehend damals: „daran sollen, daran glauben sollen" bedeutet habe. Come off heißt zu allen Zeiten: fortmachen, sich abfinden und synonym mit Letzterem, bezahlen. Es ist also in dem Ausdruck nichts, was den „lustigen Weibern von Windsor" speziell gerade zu dieser Zeit eigenthümlich gewesen sei, wie die Tieck'sche Geheimlehre von Shakspere'scher Phraseologie uns glauben machen möchte.

A. V. Sc. 5. Falstaff vergleicht sich mit einem Hirsch, der zerlegt und vertheilt wird. Unter den Seiten, die er für sich behalten will, versteht er natürlich nur die Seiten des Hirsches, nicht aber wie Tieck tiefsinnig erklärt, die Seiten „als den Sitz der Leber, Milz und Leidenschaften." Solche physiologische Gedankenverbindung liegt einem Falstaff ziemlich fern. — Schon Steevens glaubte, daß es des Dichters Absicht nicht gewesen sei, unter den Spukgestalten, welche Falstaff plagen, auch Frau Quickly und Pistol auftreten zu lassen, sondern daß man nur aus Mangel an Personen die Darsteller jener Rollen hier wieder verwandte. Was die Quickly betrifft, so wird sie schon in der ersten Quarto als Feenkönigin bezeichnet und auch in den späteren Quartos wie in der Folio werden ihr, und nicht der Anne Page, die Reden der Feenkönigin in den Mund gelegt. Wahrscheinlich war ihr die Rolle übergeben, damit Anne Page, der sie ursprünglich zugedacht war, nicht durch ihr Sprechen sich dem Doctor Cajus und seinem Nebenbuhler Slender verrathe. Es ist übrigens gar kein Grund vorhanden, warum nicht die in alle Intriguen eingeweihte Quickly sowohl wie der von Falstaff beleidigte Pistol an der Verschwörung gegen den Ritter und an dem Spuk hätten Theil nehmen sollen. Was sie vorzutragen

hatten, war ihnen einſtudirt, und auf ihr eigentliches Weſen kam es dabei ſo wenig an, wie bei dem welſchen Pfarrer Evans, der doch unzweifelhaft mitſpielte. Die Rollenvertheilung der alten Ausgaben ließe ſich von dieſer Seite ſehr wohl gegen Steevens und Tieck vertheidigen.

Das Wintermährchen.

(Vergl. Shakſpeare's dramatiſche Werke u. ſ. w. Neunter Theil. Seite 355—7.)

Wann das „Wintermährchen" geſchrieben ſei, iſt durch eine ſchon von Malone aufgefundene und mitgetheilte Notiz weit ſicherer und genauer beſtimmt, als durch Tieck's nachträgliche Erklärung, daß es nach Sprache und Anlage zu den letzten Arbeiten des Dichters gehöre. Malone entdeckte, daß das vorliegende Schauſpiel zuerſt zur Aufführung von Sir George Buck autoriſirt war, der als Master of the Revels dieſes mit ſeiner Würde verbundene Amt eines Theatercenſors ſeit dem October 1610 verwaltete. Da nun Doctor Simon Forman laut ſeines mehrerwähnten Tagebuchs das „Wintermährchen" am 15. Mai 1611 auf dem Globustheater darſtellen ſah, ſo muß es in dieſer Zwiſchenzeit erſchienen ſein, und Collier's Vermuthung, daß die Frühlingsvorſtellungen im Globus damit eröffnet ſeien, wird dadurch äußerſt wahrſcheinlich gemacht. Seiner Neuheit und Popularität wegen wurde es noch in demſelben Jahre am 5. November bei Hofe aufgeführt. — Robert Green's Pandoſto, eine Novelle, der unſer Dichter in ſeinem Drama folgte, war ſo populär, daß ſich vierzehn Auflagen dieſes Volksbuches nachweiſen laſſen. Möglich iſt es, ſagt Tieck, daß Shakſpere ſchon in ſeiner Jugend von der Beliebtheit des Romans angereizt, die Begebenheit früh auf das Theater brachte. Möglich allerdings, da wir aber davon nirgendwo die geringſte Andeutung und in dem Schauſpiel ſelbſt keine Spur früherer Bearbeitung finden, ſo

paßte dieſe wohlfeile Tieck'ſche Bemerkung mit gleichem Rechte zu jedem andern Werke unſeres Dichters, und man begreift nicht, warum ſie gerade hier ſteht, da Shakſpere bekanntlich bei den meiſten ſeiner Dramen beliebte Romane zu Grunde legte.

A. II. Sc. 1. Afar off bedeutet nie „in ſo fern," alſo auch nicht an dieſer Stelle, wo die Tieck'ſche Ueberſetzung, ganz abgeſehen vom Original, einen ſehr matten Sinn gibt. Afar off heißt „weit weg" und afar off guilty „weit weg in der Schuld" oder „tiefſchuldig." Wer für die Königin ſpricht, ſagt Leontes, der iſt ſchon weit in die Schuld gerathen, bloß dadurch, daß er ſpricht.

A. IV. Sc. 2. Da die engliſche Ausſprache sheet und cheat hinlänglich unterſcheidet und beide Wörter keineswegs, wie Tieck zu glauben ſcheint, verwechſelt, ſo iſt an ein vom Dichter beabſichtigtes Wortſpiel gewiß nicht zu denken. Ein ſolches wäre auch um ſo ungeſchickter angebracht, da drei Zeilen weiter das Wort cheat ſelbſt vorkommt: my revenue is the silly cheat. Die Wiederholung desſelben Wortes, einmal in und einmal außer der Beziehung auf einen Doppelſinn, iſt der Natur des Shakſpere'ſchen Wortſpieles durchaus unangemeſſen.

A. IV. Sc. 3.

Violets dim,
But sweeter than the lids of Iuno' eyes
Or Cytherea's breath.

Tieck's Conſtruction dieſer Worte iſt nicht nur, was er ſelbſt bekennt, „etwas gezwungen," ſondern geradezu unmöglich. Der Dichter ſetzt dim, nicht dimmer und verſtattet nicht Iuno's eyes zum Behufe einer Comparation, die gar nicht im Texte ſteht, von lids zu trennen. Die

Stelle ist, wörtlich übersetzt, ganz verständlich: Die Veilchen sind zwar dunkel, unscheinbar, aber süßer, duftiger als Juno's Augenlieder oder Cytherea's Athem. Dim, von Augen gebraucht, heißt übrigens nur „matt, blöde" und wäre somit für die Augen der Juno ein schlechtes Compliment, wenn es nicht geradezu Unsinn wäre, zu sagen: Veilchen, die noch matter, unscheinbarer sind, als der Juno Augen.

A. V. Sc. 3. Until you see her die again übersetzt Tieck, angeblich nach der Sprache des gemeinen Lebens: wenn ihr nicht wollt, daß sie stirbt. Diese „Sprache des gemeinen Lebens" ist wenigstens nicht in England üblich, wo until immer „bis" bedeutet, also auch an dieser Stelle. Der König fährt erschrocken zurück, wenn die vermeintliche Statue seiner Gemahlin Leben gewinnt. Da ruft Pauline ihm zu: Weicht nicht von ihr, verlaßt sie nicht, bis ihr sie wieder sterben seht, denn alsdann — d. h. wenn ihr sie jetzt verlaßt — tödtet ihr sie zwiefach. Unbegreiflich ist es, warum Tieck diese einzig mögliche Erklärung verwirft und lieber für das alltägliche until eine Bedeutung fabricirt, die es gar nicht haben kann. Wahrscheinlich hat er, wie ihm das bisweilen im Englischen wiederfährt, eine Partikel mit der andern verwechselt und else gemeint, während im Text until steht. So wenig aber „die Sprache des gemeineren Lebens" im Deutschen die Begriffe „sonst" und „bis" beliebig vermengt, ebenso wenig thut dieselbe Sprache das im Englischen, und Tieck's Berufung darauf erscheint beinahe als eine kümmerliche Ausflucht zum Ersatz mangelnder Belegstellen.

Othello.

(Vergl. Shakspeare's dramatische Werke u. s. w. Neunter Theil. Seite 357—364.)

„Eine der letzten Arbeiten des Dichters, doch läßt sich nicht genau bestimmen, in welchem Jahre dieses Schauspiel

ist geschrieben worden" sagt Tieck, und zu dem ersten Theil dieses Satzes fehlt nur, um ihn noch apodiktischer hinzustellen, der gewöhnliche Refrain, „wie jeder Kenner auf den ersten Blick an der Sprache u. s. w. sieht." „Othello" ist aber weder eine der letzten Arbeiten des Dichters, noch ist es so schwer, ziemlich genau das Jahr zu bestimmen, in dem er geschrieben worden. Als die Königin Elisabeth im August 1602 drei Tage bei ihrem Großsiegelbewahrer Sir Thomas Egerton auf dessen Landsitz Haresield zubrachte, wurde sie unter Anderm auch mit theatralischen Vorstellungen unterhalten, und Shakspere's Schauspielergesellschaft erhielt, wie wir aus den nachgelassenen Rechnungen sehen, für die Aufführung des „Othello" zehn Pfund Sterling. Collier, dem wir die Auffindung dieser Notiz in den Papieren der Egerton'schen Familie verdanken, schließt mit großer Wahrscheinlichkeit daraus, daß „Othello" damals wegen seiner Neuheit und Beliebtheit gewählt wurde. Das Globustheater mochte ihn kurz vorher, im Frühling oder Sommer 1602, zuerst gegeben haben.

A. I. Sc. 1.

A fellow, almost damn'd in a fair wife.

Wenn man zwischen den verschiedenen Erklärungen und Verbesserungen der Englischen Herausgeber zu dieser schwierigen Stelle allenfalls schwanken kann, so ist Tieck's paradoxe Deutung gewiß, als dem Wortlaut, dem Geiste des Dichters, wie dem Zusammenhang gleich widerstrebend, von vornherein von der Hand zu weisen. Wir finden im ganzen Verlaufe des Dramas, wo Jago den Cassio gegen Jeden und in jeder Weise verleumdet, auch nicht die leiseste Wiederholung einer Beschuldigung, wie Tieck sie hier in Jago's Reden entdeckt hat; und doch wäre Jago, welcher in späteren Gesprächen mit Roderigo den Cassio als den glücklichen Liebhaber Desdemonens darstellt, nicht der Mann, einen so infamirenden Vorwurf, wie diesen, nur einmal und noch dazu so versteckt anzudeuten, daß bei

allen Grübeleien, welche die Stelle von jeher veranlaßt hat, auch nicht ein einziger Erklärer auf Tieck's Interpretation derſelben gerathen iſt. In dieſer erſten Unterredung mit Roderigo tritt Jago aber auch nicht als moraliſcher Eiferer auf, der den Caſſio ſeiner Laſter wegen zu Othello's Adjudanten ungeeignet findet, ſondern als erprobter praktiſcher Kriegsmann dem militäriſchen Theoretiker Caſſio gegenüber, der nicht im Felde, ſondern in der Häuslichkeit ſein ganzes Glück und ſeinen Wirkungskreis ſucht. So nennt Jago, der ſeekundige Venetianer Caſſio einen Florentiner, der alſo vermöge ſeiner Herkunft ſchon aus einer unkriegeriſchen, handeltreibenden Binnenſtadt nichts vom Seeweſen verſteht; ferner nennt er ihn einen Geſellen, der — in Jago's cyniſcher Weiſe ausgedrückt — faſt ſchon verdammt, d. h. faſt ſchon verheirathet iſt mit einem ſchönen Weibe, der alſo auch deshalb zu der ihm übertragenen militäriſchen Würde nicht paßt. Dieſen Sinn geben ſchon Steevens und Malone dieſer Stelle und auch die neueſten Herausgeber Collier und Knight beziehen ſich mit ihnen auf das Gerücht, welches Jago auch ſpäter gefliſſentlich, um Caſſio zu ſchaden, verbreitet, daß letzterer die Bianca zu heirathen im Begriffe ſtehe. Caſſio iſt alſo in Jago's Weiſe, der es öfter bitter beklagt, ſelbſt verheirathet zu ſein, zwar noch nicht völlig verdammt, in ſo fern er noch nicht verheirathet iſt, aber doch beinahe (almost damn'd), in ſo fern er ſich mit Bianca bald vermählt. Die Präpoſition in ſteht dann nicht, wie Tieck erklärt, für into, ſondern für ſich ſelbſt: in einem ſchönen Weibe, d. h. Eheweibe, denn nur dieſe ſpezielle Bedeutung hat wife, und ſchon dieſerhalb iſt die Tieck'ſche Erklärung ganz unſtatthaft. Es kommt noch dazu, daß Tieck den Jago für einen Florentiner, den Caſſio für einen Veroneſen hält, daß alſo Jago, indem er den Caſſio fälſchlich zum Florentiner macht, um ihn bloß durch dieſes Beiwort eines unnatürlichen Laſters zu beſchuldigen, ſeine Landsleute und ſich ſelbſt mit einbegriffen, als desſelben Makels theilhaft darſtellt und ſchmäht.

A. I. Sc. 1. Die Folioausgabe des „Othello" von 1623 enthält im Ganzen 163 Zeilen mehr, als die Quartausgabe, die ein Jahr früher erſchien. Doch iſt es ſehr unkritiſch, mit Tieck ohne Weiteres was die Folio mehr als die Quarto hat, für ſpätere Zuſätze des Dichters zu halten und dieſe gar zu den letzten Verſen zu rechnen, die der Dichter ſchrieb. Bei vielen dieſer Zuthaten läßt es ſich aus ihrem Inhalt und Zuſammenhang mit dem Uebrigen und aus der Analogie anderer Shakſpere'ſcher Dramen, die wir in Quarto- und Folioausgaben zugleich beſitzen, ziemlich gewiß abnehmen, daß nicht der Dichter ſie ſpäter hinzufügte, ſondern ſie urſprünglich ſchrieb, aber im Bühnenmanuſcript für die Abkürzung der Aufführung ſtrich. Das war unter Anderm offenbar mit den 17 in der Quarto fehlenden Verſen dieſer Scene der Fall. Die Quarto druckte das Stück, wie es die Schauſpieler gaben, die Folio, wie es der Dichter ſchrieb. Ebenſo iſt in der dritten Scene die nähere Auseinanderſetzung der Gründe, weshalb die Türken eher gegen Cyprus als gegen Rhodus eine Expedition unternehmen möchten, gewiß nicht, wie Tieck vermuthet, ein ſpäterer Zuſatz des Dichters, ſondern im Bühnenmanuſcript Behufs der Darſtellung geſtrichen, weil darin nichts Neues geſagt und der raſche Gang der dramatiſchen Handlung nur aufgehalten wurde.

A. I. Sc. 3. Tieck hat ganz richtig geſehen, daß die Lesart aller alten Ausgaben defunct „abgeſtorben, erloſchen" beibehalten werden kann. Seine Ueberſetzung und Erklärung weicht aber nichts deſto weniger von der Conſtruction des Originaltextes bedeutend ab, indem er defunct mit affects verbindet und alſo auch, obgleich er das nicht ausdrücklich ſagt, in me ſtatt in my leſen muß. Ganz im Widerſpruch damit conſtruirt er aber weiter in *my* proper satisfaction, und behauptet, satisfaction bedeute hier Eigennutz! Mit ſolchem Wirrwarr von Interpretation läßt ſich keine ſchwierige, vielangefochtene Lesart gegen

die Emendationsversuche der Herausgeber vertheidigen. Eine möglichst genaue Uebersetzung reicht noch am Besten dazu aus. Othello bittet, daß Desdemona ihn begleiten dürfe, „nicht, fährt er fort, um hitzig (with heat) den jugendlichen Leidenschaften (the young affects) in meiner abgestorbenen und eigenen Befriedigung (in my defunct and proper satisfaction) nachzugeben (comply).“ Der Gegensatz liegt zwischen den young affects, den Leidenschaften, die der Jugend angemessen sind, und zwischen ihm selber, der für seine Person (proper) als ein älterer Mann diese Befriedigung schon hinter sich hat (defunct satisfaction). Das eigenthümlich Shakspere'sche an der Construction ist die Verbindung defunct and proper. Stände umgekehrt proper and defunct, so würde, wie Collier mit Recht bemerkt, die Stelle den Commentatoren weniger Noth verursacht haben.

A. II. Sc. 1. Wenn Tieck einmal ausnahmsweise zu Gunsten der Quartausgaben von der Folio abweicht, so trifft er es nicht selten eben so unglücklich, als wenn er ihr blindlings folgt. So an dieser Stelle, wo die Folio und die von ihr unabhängige Quarto von 1630 ganz richtig heaven lesen. Zwischen Himmel und Meer, die den Gesichtskreis des an der Küste Stehenden beschränken, läßt sich kein Segel erblicken. Der Sinn dieser Lesart ist eben so klar, wie der Unsinn des von Tieck patronisirten Druckfehlers der ersten Quarto: haven. Der Hafen auf Cyprus stößt unmittelbar ans Meer; zwischen dem Hafen und dem Meer kann also auch kein Zwischenraum sein, auf dem sich ein Segel entdecken ließe. — In derselben Scene findet Tieck ferner den Beweis, daß Cassio aus Verona stamme. Aber weder die Folio noch die beiden Quartos lesen, wie Tieck und die meisten Ausgaben: A Veronese, Michael Cassio, sondern die Folio A Verennessa mit einem Punkt dahinter, die Quartos A Veronessa mit einem Comma. Alle drei stimmen darin überein, daß sie

mit der weiblichen Endung a das Epitheton nicht auf den nachhergenannten Cassio, sondern auf das vorhergehende **the ship**, das bekanntlich im Englischen weiblichen Geschlechts ist, beziehen. Die Herausgeber, welche **Veronese** lesen und das Wort auf Cassio deuten, ohne zu bedenken, daß Shakspere dasselbe dreisylbig ausgesprochen, mithin den Vers anders gestaltet haben würde, wissen gegen das „Veroneser Schiff" nichts Anderes einzuwenden, als daß Verona eine Landstadt sei, worauf denn andre Herausgeber diese Anomalie dadurch erklären, daß Verona als tributpflichtig ein Schiff zu dem Zuge habe liefern müssen. Eins ist so überflüssig wie das Andre, wenn wir bedenken, wie wenig Shakspere sich an solche geographische und statistische Verhältnisse bindet. Genug, das Schiff, auf dem Cassio kommt, ist, wie aus den alten Ausgaben deutlich hervorgeht, ein Veroneser. Cassio aber bleibt, wie Jago ihn zu Anfang nennt, ein Florentiner und wenn er im dritten Akte auf Jago's Diensterbietungen erwidert: **I humbly thank you for't: I never knew a Florentine more kind and honest**, so will er damit sagen, daß er selbst unter seinen Landsleuten, den Florentinern, keine größere Freundlichkeit und Redlichkeit angetroffen, als bei Jago, dem Venetianer. Daß letzterer wirklich aus Venedig stammt, geht aus mehreren Stellen des Dramas hervor. So sagt er von Desdemona als seiner Landsmännin: **I know our country disposition well**, und den Venetianer Roderigo nennt er **my countryman**. So viel zur Berichtigung der irrigen Behauptungen, welche Tieck nach dem Vorgange Englischer Commentatoren bei dieser Gelegenheit über die Herkunft Cassio's und Jago's aufstellt.

A. II. Sc. 1. Was Tieck durch „die Dichtung selbst ermattet" wiedergibt, heißt im Original der Folio: **Doth tyre the ingeniuer.** Letzteres ist ein Wort, das sich sonst nicht findet, wenn sich auch **ingener** und **ingineer** in der Bedeutung Erfinder nachweisen läßt. Die Lesart der Quartos

doth bear all excellency ſieht nicht aus, als ſei ſie die frühere des Dichters, ſondern als ſei ſie für die Bühne der größern Verſtändlichkeit wegen der andern Lesart ſubſtituirt und ſo auch in die Quartos übergegangen.

A. II. Sc. 3. Der Gegenſatz zwiſchen fruits und other things iſt viel allgemeiner, als Tieck ihn faßt. Unter den erſtern, die bereits zur Blüthe gekommen ſind, alſo auch zu rechter Zeit reifen werden, verſteht Jago, indem er den Roderigo zur Geduld vertröſtet, den jetzigen Stand der Angelegenheiten desſelben mit Caſſio. Other things iſt alles Uebrige, was dahin nicht gehört und den Roderigo alſo nicht angeht. Dergleichen, ſagt Jago, mag allerdings an der Sonne gedeihen, aber du ſiehſt deine Früchte doch zuerſt reifen. Against the sun heißt immer: der Sonne zugekehrt, an der Sonne, und bedeutet nie im Engliſchen „ohne Sonne," ſo wenig wie other things „ſchlechtes Unkraut" iſt.

A. III. Sc. 3. Jago nennt die Eiferſucht, vor der er Othello warnt: It is the green-ey'd monster which doth mock the meat it feeds on. Die Herausgeber haben an mock, der Lesart der alten Ausgaben, großen Anſtoß genommen und make an die Stelle geſetzt: Die Eiferſucht, das Ungeheuer, ſchafft ſich ſelbſt ſeine Nahrung. Wäre eine Emendation erforderlich, ſo läge dieſe gewiß am Nächſten. Doch iſt mock verſtändlich genug. Die Eiferſucht treibt ihr Spiel, macht ſich muthwillig zu ſchaffen mit der Speiſe, von der ſie lebt. In dieſem Sinn kommt to mock ſehr häufig bei Shakſpere vor. Ganz verunglückt iſt Tieck's Conjectur muck. Dieſes Wort kommt bei unſerm Dichter nie als Verbum und nur einmal als Subſtantiv vor, und wird dort muck, nicht mock geſchrieben, wie es denn in der Ausſprache auch keineswegs eins mit mock iſt und die Vermuthung, daß „die unbeſtimmte Orthographie

jener Tage es oft so geschrieben," sich auf nichts gründet. Jedenfalls bedeutet auch das Substantiv muck nur Dünger, das Verbum to muck düngen, was doch nicht, wie Tieck ohne Weiteres annimmt, synonym mit „besudeln" ist. Die Eifersucht wäre also, nach Tieck's Lesart, ein grünäugiges Ungeheuer, welches die Speise düngt, von der es zehrt. Die Uebersetzung genügt, um zu zeigen, daß „auf diese Weise dieser Stelle nicht am Besten aufgeholfen wird." — In derselben Scene versteht Tieck den Ausdruck close as oak nicht und findet den von der Blendung der Falken gebrauchten und bei Shakspere oft vorkommenden Kunstausdruck to seel unpassend. Und doch ist das Eine so klar wie das Andre. Desdemona, sagt Othello, wußte ihren Vater so zu blenden, seine Augen so dicht, wie Eichenholz, die dichteste, also auch am wenigsten durchsichtige Holzart, zu verschließen.

A. IV. Sc. 2. Beide Quartos lesen slow unmoving finger, was sich als Gedankenklimax rechtfertigen läßt und jedenfalls besser ist als die ganz auffallende Zusammenstellung in der Lesart der Folio slow *and* moving. Das Bild braucht nicht, wie Tieck den Englischen Commentatoren nachspricht, von einer Uhr hergenommen zu sein, sondern ist, auch allgemein aufgefaßt, verständlich. Othello klagt, er werde dastehn, wie ein Bild hingestellt für die höhnische Mitwelt, damit diese mit langsamem, mit unbewegtem Finger nach ihm zeige. Time wird häufig bei unserm Dichter für die Gegenwart, die Mitlebenden gebraucht; of scorn hieße dann voll Hohn.

A. IV. Sc. 2. Die Zusätze, welche die Folio vor der Quarto von 1622 in dieser Scene und in den folgenden voraus hat, unterscheiden sich in ihrem Inhalt und in ihrem Verhältnisse zu dem übrigen Zusammenhange bedeutend von den Zusätzen in den ersten Acten; und bei ihnen

mag Tieck vollkommen Recht haben, wenn er hier in der Quarto nicht eine Auslaſſung, wohl aber in der Folio eine Vermehrung von der Hand des Dichters annimmt. Nur iſt das wieder eine ganz unbegründete Vorausſetzung Tieck's, daß Shakſpere „ſolche Verſe erſt hinzugefügt, als das Glück ſeines Schauſpiels längſt entſchieden war." Es liegt auch nicht die geringſte Notiz vor, aus der ſich auf die Zeit, wann Shakſpere dieſe Stellen hinzugefügt, ein Schluß machen ließe.

A. V. Sc. 2. In Othello's Rede bei Gratiano's Rückkehr iſt von Tieck Einiges falſch erklärt worden. Weapon'd heißt nur bewaffnet, nicht „ausgerüſtet, von einem Schiffe gebraucht." Das Bild eines Schiffes folgt erſt weiterhin. Butt iſt einfach Ziel, nicht „die Seemarke, wie weit die Schiffe ſich dem Lande nähern dürfen," und utmost sail bezieht ſich auf dasjenige Schiff der Flotte, das am weiteſten voraus iſt und das hier endlich ſeine Bake gefunden hat. Othello erinnert an die Zeit, da er Anführer der Venetianiſchen Flotte war. Wie aber utmost sail „ein Schiff bedeuten kann, was ſchon ſeit Letztes gethan hat," weiß vermuthlich Tieck nur allein.

König Lear.

(Vergl. Shakſpeare's dramatiſche Werke u. ſ. w. Neunter Theil. Seite 364—373.)

„König Lear" iſt, wie Tieck „mit ziemlicher Gewißheit angeben zu können" glaubt, 1605 gedichtet. Wahrſcheinlich gründet ſich dieſe Gewißheit auf Malone's Vermuthung, daß eine neue Auflage eines ältern Dramas von „König Leir und ſeinen drei Töchtern" im Jahre 1605 durch das neue Glück veranlaßt worden ſei, welches der Shakſpere'ſche „König Lear" damals auf dem Globustheater gemacht. Tieck führt indeß dieſen Grund nicht an, wie er

überhaupt in seinen Anmerkungen merkwürdiger Weise den älteren „König Leir" ganz mit Stillschweigen übergeht, während er im „Alt-Englischen Theater" dieses Drama übersetzt und als „Resultat einer langen und oft wiederholten Prüfung" die Shakspere'sche Autorschaft als unzweifelhaft hinstellt. Dieses Schauspiel, von dem er damals nicht nur wußte, daß unser Dichter es geschrieben, sondern sogar wann, nämlich zwischen „Locrine" und dem ältern „König Johann," ignorirt unser deutscher Kritiker jetzt auf eine bedenkliche Art. Sollte er es übers Herz bringen können, dem Dichter ein Drama, das er ihm einmal so entschieden zuerkannt, in welchem er so durchaus Shakspere's „Sprache, Angewöhnungen, Wendungen und Redefiguren" gefunden, nunmehr stillschweigend wieder wegzunehmen? Sollten die Engländer, welche nur deshalb das Shakspere'sche Gepräge des ältern „König Leir" hartnäckig verkennen, weil sie „den Shakspere niemals im Zusammenhang und ohne Vorurtheil gelesen haben," (S. Vorr. Alt-Engl. Theater. Zweiter Band.) Recht behalten, wenn sie den „König Leir" nicht für Shakspere'sch gelten lassen wollen?

Wir müssen die Beantwortung dieser Fragen unserm deutschen Kritiker überlassen und gehen zu näherer chronologischen Feststellung des Shakspere'schen Schauspiels über. Erweis't sich das Jahr 1605 auch als ein von Malone und Tieck nur vermuthetes Datum, so läßt sich doch die Entstehungszeit des „König Lear" ziemlich genau bestimmen. Im Jahre 1603 erschien Harsnett's **Declaration of egregious Popish impostures**, ein Buch, welches Shakspere bei der charakteristischen Schilderung von Edgar's verstelltem Wahnsinn benutzt haben muß. Am 26. December 1606 wurde „König Lear" bei Hofe im Palaste zu Whitehall von Shakspere's Schauspielergesellschaft aufgeführt. Letztere Notiz findet sich ausdrücklich bei der Einzeichnung des Dramas in die Buchhändlerregister im November 1607 bemerkt. Da der Verleger, welcher diese Einzeichnung anordnete, denselben Umstand mit gleicher

Ausführlichkeit auf dem Titelblatte der drei im Jahr 1608 rasch aufeinanderfolgenden Quartausgaben des „König Lear" geflissentlich hervorhob, so vermuthet Knight, das zum Druck benutzte Manuscript sei das für die Vorstellung bei Hofe gebrauchte gewesen, das sich der Verleger auf eine oder die andere Weise verschafft habe. Jedenfalls sind die drei Quartausgaben von 1608 — Tieck spricht mit Unrecht nur von einer Quartausgabe — ohne Bewilligung des Dichters und seiner Schauspielergesellschaft, also unrechtmäßig gedruckt, und gerichtlichen Maßregeln oder einer freundschaftlichen Uebereinkunft mit dem Verleger ist es zuzuschreiben, daß außer den drei erwähnten Ausgaben in einem und demselben Jahre keine weiteren Auflagen von diesem populären Schauspiel bis zur Erscheinung der Folio 1623 veranstaltet wurden. Das Verhältniß des Textes, wie ihn diese Gesammtausgabe enthält, zu dem Text der Quartos, weicht im „Lear" in mancher Beziehung von dem sonstigen Verhältniß der Quartos, zur Folio ab und muß um so mehr ins rechte Licht gesetzt werden, als Tieck in einer Note zu A. IV. Sc. 3. die Sache ziemlich falsch dargestellt und an diese verkehrte Auffassung die irrigsten Hypothesen geknüpft hat. Er sagt: „Wie bei den andern Werken die Folioausgabe von 1623 der beste Leiter ist, so hat diese Ausgabe den Lear auf sehr merkwürdige Weise vorzüglich durch Auslassungen, vernachlässigt." Diesen Vorwurf, insofern er überhaupt etwas Anderes, als einzig und allein die Auslassungen betrifft, widerlegt Tieck praktisch schon dadurch, daß er durchgängig nach dem „vernachlässigten" Text der Folio, nicht nach dem der Quartos übersetzt. Ein entgegengesetztes Verfahren wäre bei ihm, dem eifrigen Advokaten der Autorität ersterer Ausgabe, in diesem Falle auch um so wunderlicher gewesen, als fast sämmtlichen Englischen Herausgebern, sonst blinden Anhängern der Quartos, bei der Constituirung des Textes von „König Lear" die Vorzüglichkeit der Lesarten der Folio so überzeugend eingeleuchtet hat, daß sie immer diese statt jener gewählt haben. In der That war es

unmöglich; wenn irgendwo, beim „König Lear" in den zahllosen Varianten der Folio des Dichters eigne Hand zu verkennen, die mit künstlerischer Sorgfalt an dem vollendeten Werke bis in das feinste Detail feilt und bessert. Dieser feilenden Hand des Dichters müssen wir denn auch consequenter Weise die Auslassungen zuschreiben, worin nach Tieck's Ansicht „die Folio den Lear auf sehr merkwürdige Weise vernachlässigt hat." Während die Gesammtausgabe von 1623, deren Editoren, Shakspere's Freunde Heming und Condell sich rühmen, die bisher verstümmelt erschienenen Dramen ganz und vollständig herauszugeben, beim „König Lear" 50—60 Zeilen enthält, die in den Quartos fehlen, läßt sie ungefähr 225 Zeilen aus, die in den Quartos stehen. Eine nähere Prüfung dieser gestrichenen Stellen ergibt, daß sie entweder sämmtlich ausführende Schilderungen enthalten, oder doch in den dramatischen Gang der Handlung, in die Entwicklung der Charaktere nicht eingreifen. Knight schließt daraus und der Shaksperekritiker im Edinburgh Review stimmt dieser Ansicht bei, daß der Dichter selbst diese Abkürzungen vornahm, um das übermäßig lange Schauspiel den Anforderungen der Darstellung besser anzupassen. Nach diesen von Shakspere selbst in tausend Einzelnheiten verbesserten, bedeutend abgekürzten und, freilich in geringerem Maße, vermehrten Manuscript wurde der „König Lear" in der Folio abgedruckt, während der Verleger der Quarto für seine Ausgabe sich in den Besitz des Textes gesetzt hatte, wie ihn Shakspere ursprünglich schrieb und auf dem Globustheater und in Whitehall vortragen ließ, bis ihm die erwähnten Aenderungen, theils aus praktischer Rücksicht, theils in ästhetischem Interesse thunlich und zweckmäßig erschienen. So erklärt sich am Einfachsten und Natürlichsten der Unterschied zwischen den alten Ausgaben, ohne daß man zu den Hypothesen zu greifen braucht, von denen Tieck uns eine ganze Auswahl, eine noch seltsamer als die andere darbietet. Da sollen die Herausgeber der Folio, die literarischen Erben und rechtmäßigen Eigenthümer

ſämmtlicher Shakſpere'ſcher Dramen, ſich mit dem unrechtmäßigen Verleger der Quartausgabe des „König Lear" nicht haben einigen können und deshalb ſich mit dem Theaterbuche begnügt haben, als ob ſie nicht ohne Weiteres, wäre ihnen daran gelegen geweſen, den „König Lear" in der vom Dichter nicht umgearbeiteten Geſtalt ihrer Sammlung einzuverleiben, das erſte beſte Exemplar der Quartausgaben hätten abdrucken laſſen können! Es iſt aber ſehr begreiflich, daß ſie ſich auf das Urtheil ihres verſtorbenen Freundes, des Verfaſſers, verließen und das Werk ſo abdrucken ließen, wie ſie es handſchriftlich von ihm beſaßen, ohne auf die Zuſätze der Quartos den Werth zu legen, den die Nachwelt, die keine Zeile unſeres Dichters miſſen will, mit Recht darauf legt. — Ferner können, wie Tieck meint, Rückſichten auf die Theatercenſur die Auslaſſungen der Folio verurſacht haben. Man begreift nur nicht, wie dieſe Rückſichten ſich einzig und allein im „König Lear" und auch da in ganz unverfänglichen Stellen haben geltend machen können. Eine Theatercenſur zeigt ſich ſonſt in der Folio nur, inſofern darin dem Mißbrauch des Namens Gottes durch Umſchreibungen oder Auslaſſungen geſteuert iſt; von einer andern Theatercenſur iſt keine Spur zu finden, und Tieck möchte daraus ſo wenig wie aus der „Dunkelheit mancher Anſpielungen" auch nur eine einzige Auslaſſung in dem „Lear" der Folio wahrſcheinlich machen. Die Stellen, die die Quarto mehr hat, ſind ſelbſt jetzt nicht unverſtändlich, geſchweige denn zu der Zeit, da die Folio gedruckt wurde. Die letzte Tieck'ſche Hypotheſe, die für das Fehlen der dritten Scene des vierten Actes in der Folio in Bereitſchaft gehalten wird, iſt die lächerlichſte von Allen. Der Dichter ſoll die Scene weggelaſſen haben, weil es an einem Jüngling fehlte, der die Rolle des Ritters würdig ſpielen konnte. Tieck nimmt nämlich an, der Anfänger, dem Shakſpere dieſe Rolle einſtudirt, habe ſich ſpäter zu einem guten Schauſpieler herangebildet, und ein Erſatz für ihn ſei noch nicht wieder da geweſen; da habe ſich der Dichter denn

nur durch Streichen dieſer Scene zu helfen gewußt. Es braucht kaum bemerkt zu werden, daß das Alles Tieck'ſche Phantaſien ſind. Es iſt gar nicht einzuſehen, warum die Rolle des Ritters, die, wie Tieck ſelbſt gleich darauf ſagt, einen Meiſter in der Kunſt verlangt, von einem Anfänger, einem Jüngling geſpielt ſein ſoll und warum, geſetzten Falls, es an ſolchen Anfängern gefehlt haben muß, da doch gerade, wie man denkt, die Anfänger am Leichteſten zu erſetzen und zu beſchaffen ſind. In der Rolle liegt nichts, was durchaus einen Jüngling erforderte, und da auf dem damaligen Theater nichts gewöhnlicher war, als eine Menge Nebenperſonen von einem einzigen Schauſpieler darſtellen zu laſſen, ſo kann die Beſetzung dieſer kleinen Rolle zu keiner Zeit dem Dichter Schwierigkeiten gemacht haben. Außerdem tritt derſelbe Ritter in der ſechſten Scene des vierten Actes wieder auf, und da dieſe Scene in der Folio nicht geſtrichen iſt, widerlegt ſich zugleich Tieck's Hypotheſe, wenn ſie überhaupt einer Widerlegung bedurfte. Er ſcheint aber ſelbſt nicht viel darauf zu geben, denn gleich nachher wird die Weglaſſung der erwähnten Scene daraus erklärt, daß ſie eine gewiſſe Verwirrung in die Tragödie bringe. Aber auch dieſe Verwirrung iſt erſt von Tieck hineingebracht. Der Umſtand, daß der König von Frankreich in ſein Land zurückgekehrt ſei, mußte erwähnt werden, damit die Zuſchauer nach ihm, als nach Cordelia's Begleiter, nicht vergeblich ausſahen, während doch der Dichter für die Kataſtrophe, die er dem Drama zudachte, die Anweſenheit des Königs nicht gebrauchen konnte. Die beiläufige Nennung des Marſchall Lafer könnte allenfalls einem Engliſchen Kritiker der alten Schule Anſtoß geben, ſollte aber unſerm deutſchen Kritiker, der ſich über ſolche Anachronismen bei Shakſpere ſonſt leicht hinwegſetzt und es bitter rügt, wenn Andere das nicht thun, doch nicht auffallend ſein. Was Kent in der Zwiſchenſcene über „Lear" ſagt, iſt ferner durchaus folgerecht. Das franzöſiſche Lager iſt in der Nähe von Dover, den König Lear verließ Kent in der Stadt ſelbſt

in augenblicklichem, vorübergehendem Bewußtsein seiner Lage und vor dem Wiedersehen seiner gekränkten Tochter sich scheuend. Kent spricht von diesem Zustande nur wie von einem lichten Intervall und so hat es nichts Auffallendes, daß gleich darauf Lear in seinen Wahnsinn zurückfällt und wahnsinnig in der Umgegend Dover's umherschweift, wo ihn dann die Freunde seiner Tochter finden. Tieck's Frage, wie die Umgebung des Königs in der Stadt so unachtsam sein konnte, ihn entrinnen zu lassen, ist müssig und, soweit sich Shakspere überhaupt auf die Beantwortung solcher Fragen einläßt, schon aus dem Obigen erledigt. — Das Resultat dieser Erörterungen ist denn, daß der Dichter die dritte Scene des vierten Actes aus keinem der von Tieck vermutheten Gründe, sondern wie so manche andere Stelle des „Lear" in der Folio nur deshalb strich, weil sie nicht unerläßlich nothwendig war und die Aufführung zu sehr in die Länge zog.

A. I. Sc. 1. Die Folio lies't miseries of Hecate, die Quartos mistresse; aus beiden Lesarten ergibt sich die einzig mögliche mysteries, im Manuscript wahrscheinlich misteries geschrieben. Tieck hält den Druckfehler fest, als ob im Englischen miseries of Hecate im activen Sinn „Elend, das die Hecate bereitet" und nicht bloß „Elend der Hecate" bedeuten könne. Die Mysterien der Hecate bilden eine Shakspere und seinen Zeitgenossen sehr geläufige Vorstellung. — In derselben Scene gegen das Ende hält Regan der Cordelia vor, daß sie verdienter Maßen ohne Mitgift ausgehe. The want that you have wanted kann also, wie der Zusammenhang ergibt, nicht Mangel an Liebe heißen, die auch der Cordelia gefehlt habe. Da das Wort „Liebe" nicht ausgedrückt wird, so kann sich das relative that auch nicht, wie Tieck höchst ungenau construirt, auf ein solches Wort beziehen, sondern lediglich auf want, das in poetisch prägnanter Redefigur mit demselben Verbum verbunden wird. In der Prosa

dürfte man freilich nicht ſagen: I want a want, ich leide einen Mangel.

A. I. Sc. 2. I would unstate myself to be in a due resolution überſetzt Tieck nach Johnſon's Erklärung: Ich könnte nicht Vater ſein u. ſ. w. und fügt hinzu: „Es kann nicht heißen: Ich möchte mein Vermögen opfern, um das Richtige zu wiſſen, ſo feſt auch Malone das behauptet.“ Ueber das, was bei Shakſpere dem Wortlaute nach ſo heißen kann oder nicht, ſteht, wie jeder mit der Shakſpere'ſchen Literatur Vertraute hinlänglich weiß, dem vielbeleſenen Malone ein weit competenteres Urtheil zu, als dem oberflächlichen Johnſon, der nur die Sprache ſeiner Zeit verſtand, und, wie in manchen Fällen hätte auch in dieſem Tieck wohl daran gethan, Malone's Autorität in der Verbalkritik nicht ſo kurz abzufertigen. Nach Johnſon's und Tieck's Interpretationen müßte, was Erſterer überſah und Letzterer vielleicht nicht weiß, I should ſtatt I would im Texte ſtehen. Collier und Dyce, die beſten Kenner des Shakſpere'ſchen Idioms, erklären die Stelle wie Malone, nur daß unstate Rang und Vermögen zugleich opfern heißt, wie das Wort state Beides bedeutet. Die Stelle muß alſo, trotz Tieck's apodiktiſchem Widerſpruch, nicht nur ſo heißen können, ſondern wirklich ſo heißen.

A. II. Sc. 1. Party hat hier, wie überall ſonſt, die gewöhnliche Bedeutung Partei. Edmund kehrt nur die Frage, die er ebenvorher that: Have you not spoken 'gainst the duke of Cornwall um und fragt: oder haſt du nichts auf Seiten des Herzogs von Cornwall gegen den Herzog von Albany geſagt? Er ſetzt voraus, daß Edgar ſchlechterdings auf einer von beiden Seiten — upon either's party, wie man im Engliſchen ſagt — ſtehen, ſprechen und handeln müſſe. Tieck's Erklärung iſt unengliſch.

A. III. Sc. 4. Serving-man kommt bei Shakspere außer an dieser Stelle noch an sechs andern vor und bedeutet überall nur „Diener," ebenso auch hier. Edgar schildert sich als den Diener einer Dame; in welchem Verhältniß er zu ihr gestanden, geht aus dem Verfolg hervor, und Tieck anticipirt, was erst nachher kommt, wenn er serving-man und noch dazu ganz schief: Ein Verliebter übersetzt.

A. IV. Sc. 3.

You have seen
Sunshine and rain at once: her smiles and tears
Were like a better way.

Tieck nimmt die Lesart einiger Herausgeber day für way an, während andere dafür May lesen. Indeß paßt das Beiwort better so wenig zu day oder May, wie diese Wörter zu einer Vergleichung mit Regen und Sonnenschein. Der Irrthum rührt daher, daß man zu like ein Object haben zu müssen glaubte, wo denn way freilich sich nicht wohl einfügt. Wörtlich übersetzt vergleicht der Ritter Cordelia's Lächeln und Weinen mit Regen und Sonnenschein zu gleicher Zeit, nur daß Ersteres schöner gewesen: Ihr saht Sonnenschein und Regen zugleich; Cordelia's Lächeln und Thränen waren (dem) ähnlich auf eine bessere Weise. Die Auslassung des Objects bei like konnte sich der Dichter, da dasselbe so nahe vorherging, leicht verstatten.

A. IV. Sc. 6. Der leitende Gedanke, der durch Lear's wahnsinnige Reden in dieser ganzen Scene geht, ist der, an der Spitze seines Heeres das erlittene Unrecht zu rächen. Darauf kommt er in der verschiedensten Weise immer zurück, indem die vorzunehmenden Rüstungen ihm beständig vorschweben. So denkt er an die Bogenschützen, an seinen eignen Panzerhandschuh, an die Hellebarden, an die Herausforderung zur Schlacht, an die Pferde, deren

Hufe er mit Filz überziehen will, um seine Schwiegersöhne zu überrumpeln, endlich an das Lösegeld, mit dem er sich aus der Kriegsgefangenschaft loskaufen will, wie gleich anfangs an das Handgeld, Soldaten für seinen Dienst anzuwerben. Dazu paßt denn auch nur die Lesart der Folio: **No, they cannot touch me for coining. I am the king himself:** Sie können mir wegen des Münzschlagens nichts anhaben; ich bin der König selbst und habe das Münzrecht. Tieck zieht die Lesart oder vielmehr den Druckfehler der Quarto **crying** für **coining** vor, als ob der König in seinem Wahnsinn noch an sein früheres Weinen dächte und als ob die weibische Besorgniß, man wolle ihm deswegen zu nahe thun, sich mit seiner jetzigen kriegerischen und rachlustigen Stimmung vertrüge. Nach Tieck's unbegreiflicher Lesart müßte Lear das Weinen und nicht das Münzschlagen für ein Privilegium der Könige halten, aber um solchen Unsinn zu schwatzen, bringt unser Dichter in Lear's Wahnsinn doch zu viel Methode, wie Polonius von Hamlet sagt.

A. IV. Sc. 7. Mit merkwürdiger Inconsequenz läßt Tieck's Uebersetzung die Worte Cordelia's: **to watch (poor perdu) with this thin helm** unberücksichtigt, weil sie in der Folioausgabe nicht stehen und „das Gemälde nicht verstärken, sondern vielmehr schwächen." Aber die zunächst vorangehenden Verse finden sich ebenfalls nicht in der Folio und sind doch mitübersetzt, und was den andern Grund der Weglassung betrifft, so muß es befremden, von Tieck hier praktisch das Prinzip aufgestellt und gebilligt zu sehen, daß der Uebersetzer Shakspere's aus dem authentisch überlieferten Text nach Gutdünken streichen darf, was nach seiner Ansicht den Eindruck des Ganzen schwächt.

A. V. Sc. 3. Die Anmaßung, mit welcher Tieck den Englischen Editoren hier vorwirft, daß sie den Dichter

ſo wenig wie ihre eigene Sprache verſtehen, rächt ſich hier auf der Stelle. Wenn ſie bisweilen **good year** mit **goujeer** verwechſeln, ſo verwechſelt er dafür, von der Schreibart der Folio irregeleitet, **goujeers** mit **good years**. Die Engländer haben einen alten Ausruf, der auch bei Shakſpere vorkommt: **What the good year!** oder **What a good year**, was als Fluch wie unſer: Was Teufel! gebraucht wird. Daraus folgt aber nicht, daß man dieſes Wort als Subſtantivum im Nominativ und noch dazu im Plural in der Bedeutung „Peſt" gebrauchen kann, wie Tieck in der Fülle ſeiner Engliſchen Sprachkenntniſſe ohne Weiteres verordnet. Wenn Lear ſagt: **The goujeers shall devour them**, ſo verſteht Shakſpere dasſelbe darunter, was ſeine Editoren verſtehen: das aus dem Franzöſiſchen **gougerie** ins Engliſche übergangene Wort für **morbus gallicus**. Der alte Florio, der unſerm deutſchen Kritiker zum Gewährsmann dienen ſoll, eignet ſich wenig dazu: er überſetzt das italieniſche **malanno** nicht durch **good year**, ſondern durch **ill year**. Tieck hat ſich durch Farmer's Behauptung täuſchen laſſen.

A. V. Sc. 3. Bei den letzten Worten Kent's iſt zu bemerken, daß die zweite Folio von 1632 den Zuſatz **Dies** hat. Demnach muß es ſcheinen, als ob Kent auf der Bühne geſtorben wäre. Die Quartos und die erſte Folio erwähnen freilich nichts davon, ſind aber für das Gegentheil nur eine geringe Autorität, da ſie überhaupt ſehr wenige **stage-directions**, oft nicht einmal die allernothwendigſten, enthalten.

Cymbeline.

(Vergl. Shakſpeare's dramatiſche Werke u. ſ. w. Neunter Theil. Seite 374—381.)

Tieck hält den „Cymbeline" für die „vielleicht letzte Dichtung des großen Poeten" und meint, ſie ſei wohl

1614 oder 1615 geſchrieben. Aber der mehrerwähnte Doctor Symon Forman verzeichnet in ſeinem Tagebuch den Inhalt dieſes Schauſpiels, das er hatte aufführen ſehen. Zwar gibt er das Datum nicht an, wie er es bei den übrigen von ihm geſehenen Stücken (Macbeth im April 1610, Richard II. im April 1611 und Wintermährchen im Mai 1611) angibt. Da er jedoch noch in demſelben Jahre 1611 ſtarb, ſo kann wenigſtens „Cymbeline" nicht ſpäter, alſo auch nicht, wie Tieck will, 1614—5 geſchrieben ſein. Wie lange vorher, ehe Forman das Drama aufführen ſah, es vorhanden war, läßt ſich nur aus innern Gründen muthmaßen. Unter allen Shakſpere'ſchen Dramen kommt es in Sprache und Styl dem „Wintermährchen" am Nächſten und fällt aller Wahrſcheinlichkeit in dieſelbe Periode unſeres Dichters.

A. I. Sc. 1. In die Schilderung, welche der erſte Edelmann von Leonatus entwirft, hat Tieck's Ueberſetzung und Erklärung mehr Geſuchtes hineingetragen, als das Original enthält. A glass that feated them iſt einfach ein Spiegel, der ſie fein, ſchmuck machte. To feat kommt von dem Adjectiv feat, fein, ſchmuck. And to the grave a child that guided dotards: und den Ehrbareren gegenüber war er ein Kind, das Thoren leitete, d. h. Leonatus, an Jahren ein Kind, war an Weisheit den älteren Leuten doch ſo überlegen, daß ſie gegen ihn wie Thoren erſchienen, die er leiten mußte. Daß ſie „die Feinheit und Zier der Jugend wieder hätten nachahmen wollen und ſo zu Thoren geworden ſeien," legt Tieck erſt hinein, um ſeine geſuchte Erklärung herauszubringen und, wie er es nennt, die Sprache Shakſpere's ſelbſt den Engländern recht deutlich zu machen.

A. I. Sc. 4.

As he could make me with his eye or ear
Distinguish him from others

ſo lieſ't die Folio, und wenn noch irgend ein Zweifel an

der Nothwendigkeit der Emendation this für his übrig geblieben, so mußte ihn der verunglückte Versuch Tieck's, den Druckfehler der alten Ausgabe zu retten, vollends beseitigen. Leonatus steht auf dem Schiffe, Pisanio am Lande, und nun soll nach der geistreichen Erklärung unseres Kritikers Leonatus vermittelst seines Auges und seines Ohres bewirken, daß Pisanio ihn von andern auf dem Schiffe Befindlichen unterscheidet. Es ist nicht anders möglich, als daß Leonatus Aug und Ohr auf eine Weise, die dem Pisanio in der Ferne sichtbar war, bewegte. Tieck's Uebersetzung ist so klug gewesen, diese Interpretation nicht zu berücksichtigen, sondern lautet nach der gemeinen Lesart der Editoren:

So lange er machen konnte, daß ihn Auge
Und Ohr von Andern unterschied,

wo jeder Leser denn ganz richtig Pisanio's Aug und Ohr verstehen wird.

A. I. Sc. 5. **Without less quality**, die Lesart der Folio, rechtfertigt Tieck ungemein leicht, indem er im Deutschen einen Zusatz macht, der sich im Original nicht findet, der aber, wenn er dastände, die Natur des Satzes verändern würde. **A. beggar without less quality** ist nach Tieck so viel wie ein Bettler ohne weniger große Eigenschaften, als man ihm zuschreibt. Das Wahre sah schon Malone, indem er aus verschiedenen Shakspere'schen Stellen nachwies, daß unser Dichter **less** in Verbindung mit einem Verbum oder einer Präposition negirender Bedeutung häufig ungenau für **more** braucht. Auch allgemeiner gefaßt läßt sich sagen, daß Shakspere oft die Negationen größerer Energie wegen wiederholt. So ist auch in vorliegendem Falle das **without** durch **less** verstärkt worden: ein Bettler, der keine andre Qualität besitzt, als die. „Die Correctur Rowe's und seiner Nachfolger **without more quality**" ist daher insofern allerdings unrichtig, als Shakspere nicht so geschrieben hat, richtig aber insofern, als

Shakſpere ſtreng grammatiſch ſo hätte ſchreiben müſſen. Tieck's Behauptung, without more mache den Dichter ungrammatiſch, ſagt mithin das Gegentheil der Wahrheit und nimmt ſich ſonderbar aus, ſo peremtoriſch hingeſtellt von einem deutſchen Kritiker, deſſen Stärke, wie jede Seite ſeiner Anmerkungen zeigt, die Engliſche Grammatik nicht iſt, literariſch gebildeten Engländern gegenüber, die, wie hoch oder wie gering man ihr Verſtändniß Shakſpere'ſcher Sprache anſchlagen mag, doch jedenfalls beſſer als Tieck wiſſen, was im Engliſchen grammatiſch und was ungrammatiſch iſt. Der Vorwurf, daß die Emendation der Engliſchen Herausgeber den Dichter ungrammatiſch mache, iſt aber doppelt ſonderbar aus dem Munde eines Kritikers, der es ſonſt in demſelben Maße Shakſpere zum Verdienſt anrechnet, wenn er ungrammatiſch iſt, wie er es ſeinen Auslegern zum Verbrechen macht, wenn ſie dieſes Ungrammatiſche an ihm tadeln oder durch Verbeſſerungen wegräumen wollen.

A. I. Sc. 7. Die Lesart der Folio as you value your trust hat ſchon Malone und zwar mit beſſern Gründen als Tieck vertheidigt. Er macht darauf aufmerkſam, daß Imogen Leonatus' Brief nicht laut zu Ende lieſ't, ſondern mitten in der Lectüre anhält, wo denn das Schlußwort your truest Leonatus noch nicht paſſen würde. — In derſelben Scene iſt die ſchon von der zweiten Folio gebotene Verbeſſerung fixing für firing durch den Zuſammenhang geboten, indem die Folge der Gefangennehmung des wild motion of the eye eben nur das fixing desſelben ſein kann. — Endlich behält Tieck aus der Folio die Lesart illustrious bei und erklärt ſie als bittere Ironie, „gloreich," für das Gegentheil desſelben. Schwerlich aber hätte der Dichter, wenn er eine Ironie beabſichtigt, base and illustrious zuſammengeſtellt — ein ernſtlich gemeintes und ein ironiſch gemeintes Epitheton in engſter Verbindung, was freilich nicht „matt," wie Tieck die Emendation der Editoren nennt, aber allem Sprachgebrauch

zuwider ist. Es bleibt nichts übrig, als mit den Herausgebern unlustrous zu lesen, oder anzunehmen, daß Shakspere ein Adjektiv illustrous in demselben Sinn gebildet habe, was von dem Setzer der Folio mißverstanden sein mag.

A. II. Sc. 2. Die Flamme der Kerze selbst neigte sich, wie Jachimo sagt, der schlafenden Imogen zu, um unter den geschlossenen Augenliedern die Augen zu erblicken. Die Augen, welche Jachimo nicht sieht, nennt er enclosed lights, now canopied under these windows. Unter letzteren versteht er natürlich nur die Augenlieder, welche er sieht und näher beschreibt mit den unmittelbar auf windows folgenden Worten: white and azure, weiß und azurfarben, was sich offenbar auf das feine Gewebe der Adern in den Augenliedern bezieht. Die Natur des lazure schildert er denn weiter als lac'd with blue of Heaven's own tinct: untermalt mit einem Blau von des Himmels eigner Farbe. Bei laced ist es nicht nöthig, gerade an die Bedeutung: gesäumt, umgeben zu denken. Tieck bezieht die Worte white u. s. w. dem Zusammenhang des Satzes zuwider auf die Augen selbst, obwohl auf diese, die Jachimo bildlich verschlossene Lichter nennt, die zur Bezeichnung der Farbe dienenden Epitheta wenig passen. Indeß gibt Tieck zu, daß auch die Augenlieder gemeint sein können, nimmt aber ganz willkührlich dabei an, daß blue für das Dunkel stehe und in dieser Bedeutung den Kontrast zu den hellen Farben white and azure bilden solle. Wenn aber auch, was sehr zu bezweifeln ist, blue im Englischen geradezu für Dunkel gesagt werden könnte, so ist es doch an dieser Stelle zu bestimmt als Himmelblau bezeichnet, als daß der von Tieck supponirte Sinn hier statthaft sein kann.

A. II. Sc. 3. Schon die Apposition a squire's cloth zu livery hätte Tieck belehren können, daß livery hier

keine andere als die gewöhnliche Bedeutung haben muß. A hilding for a livery heißt ein gemeiner Mensch, der für Bedientenkleider paßt. Die Bedeutung „Miethling" hat hilding weder im Allgemeinen, noch hat livery insbesondere bei Shakspere jemals den modernen Sinn: Dienerschaft, für Livree gebraucht. Warum Tieck sich nicht mit dem einfachen Verständniß des Originals an dieser Stelle begnügt, läßt sich vielleicht nur aus der bei ihm hie und da bemerkbaren Sucht erklären, anders als die Englischen Commentatoren zu erklären und in der Interpretation etwas Absonderliches zu Tage zu fördern.

A. II. Sc. 4. Die Emendation mingled für wing-led findet sich schon in der zweiten Folio von 1632. Tieck behält die Lesart der ersten Folio als poetischer und energischer bei. Aber als solche, als ein von unserm Dichter kühn gebildetes Wort paßt sie nicht, wie auch Knight bemerkt, in den ruhig überlegenden und leidenschaftlosen Ton, mit welchem sich Posthumus und Philario hier unterhalten. Da ist der „mattere" Ausdruck mingled besser an seiner Stelle, ganz abgesehen davon, daß zu discipline das schwungvolle Beiwort wing-led sich nicht recht eignet, während mingled in ähnlichen Verbindungen häufig von Shakspere angewandt wird. Im Drucke der ersten Folio werden w und m öfter als andere Lettern miteinander verwechselt und so entstand das Compositum wing-led, das sich sonst nirgends findet.

A. III. Sc. 2. I am ignorant in what I am commanded sagt Pisanio beim Auftreten der Imogen, die zu ermorden er von seinem Herrn schriftlichen Befehl erhalten hat. In Tieck's Uebersetzung sagt er: „Ich thu', als wüßte ich nichts von dem Befehl," was einen recht passenden Sinn gibt, nur Schade, daß im Originaltext nichts der Art steht. Für diesen gilt einzig die Erklärung,

die Steevens und Malone gegeben haben: Ich bin unwiſſend, unerfahren in dem, was mir befohlen iſt. Tieck denkt bei ignorant an die Bedeutung, die wir im Deutſchen dem Worte Ignoriren beilegen. Die Engliſche Sprache und Shakſpere kennen aber ignorant in dieſem von Tieck erfundenen Sinne nicht.

A. III. Sc. 3. Bei aller Vorliebe für die Folio hätte Tieck durch ſeine eigne gezwungene Erklärung darauf geführt werden können, daß sleep boys, die Lesart der erſten Ausgabe, falſch und Hanmer's Verbeſſerung stoop boys nothwendig iſt. Belarius tritt zuerſt aus der Höhle, ihm folgen, ohne daß er ſie zu rufen braucht, ſeine Pflegeſöhne auf dem Fuße nach. Er ermahnt ſie nur, ſich bei dem niedrigen Ausgange zu bücken, und zwar thut er dies nicht, wie Tieck, ohne die Stelle im Zuſammenhange zu leſen, zu glauben ſcheint, damit ſie ſich nicht vor den Kopf ſtoßen, ſondern er knüpft an die Mahnung: Stoop boys gleich in den folgenden Worten die Lehre: Dieſes niedrige Höhlenthor unterweiſ't Euch, indem es Euch zwingt, Euch zu bücken, wie Ihr den Himmel anbeten müßt u. ſ. w. Für Tieck's Lesart der Folio läßt ſich nichts anführen, als der Druckfehler der Folio. Sleep boys ſtände nicht nur außer allem Zuſammenhange mit dem Uebrigen, indem der Vorwurf der Trägheit in Belarius' Munde ganz ungereimt und eher der des Gegentheiles, einer zu großen Wiſſensluſt und Regſamkeit bei den Pflegeſöhnen angebracht iſt, ſondern sleep boys ſtände auch außer aller Conſtruction und könnte nur in Tieck'ſcher Ueberſetzung: Träg', Ihr Jungen? heißen. In einfachem Engliſch müßte es bedeuten: Schlaft Jungen! was doch wahrſcheinlich Tieck ſelber den Belarius hier ſeinen Zöglingen nicht zurufen laſſen will.

A. III. Sc. 4. Thy conscience witness. Mit dieſen Worten ruft Imogen Poſthumus' eigenes Gewiſſen zum

Zeugen an, daß sie nicht untreu ist. Witness thy conscience ist noch heutzutage eine ganz geläufige Redensart im Englischen, und Tieck irrt sich sowohl darin, daß er glaubt, Imogen lasse den Satz unvollendet, als auch darin, daß er conscience mit consciousness verwechselt und das Schuldgefühl Jachimo's damit angedeutet findet. — In derselben Scene sagt Tieck von dem Druckfehler der Folio: something's afoot, diese Lesart sei naiver als die Aenderung something's afore't. Besser wäre es gewesen, Tieck hätte uns erklärt, was er unter something's afoot hier versteht. Aus der Uebersetzung erhellt der Sinn dieser „naiven" Lesart nicht, und ohne Uebersetzung und Erklärung müssen wir statt andrer Widerlegung uns mit dem einfachen Bekenntniß begnügen, daß wir in der ganzen Stelle nichts „Naives" zu finden vermögen, als etwa die Tieck'sche Note dazu, die auf dieses Prädikat allerdings den vollsten Anspruch hat. — Ebenso räthselhaft wie diese ist eine andre Anmerkung Tieck's zu derselben Scene. Pisanio empfiehlt der Imogen, als Jüngling verkleidet, dem römischen Feldherrn ihre Dienste anzubieten und ihm zu sagen, worin sie geschickt sei. Die Folio fährt dann fort: which will make him know, if that his head have ear in music. Der allgemeine Sinn der Stelle ist so klar wie der Ausfall des you vor will, das in der Handschrift als you'll gestanden haben muß. So lesen auch alle Ausgaben und nur Tieck meint die Lesart der Folio zu retten, indem er erklärt, him stehe für himself. Nöthiger wäre die Erklärung, was himself alsdann bedeuten sollte; so lange uns Tieck das nicht auseinandersetzt, müssen wir uns schon an die Emendation des Herausgeber halten und die Folio unberücksichtigt lassen.

A. III. Sc. 6. Die Interpunction der Folio ist, wie im Allgemeinen unzuverlässig, so auch an dieser Stelle, wie sich aus dem Zusammenhang ergibt, verkehrt. Guiderius sagt zu der verkleideten Imogen: Wärst du ein

Weib, Jüngling, ſo würde ich eifrig darum werben, nur dein Knappe zu ſein. I should woo hard, but be your groom. Der Zuſatz in honesty, den die Interpunction der Folio und Tieck's Ueberſetzung, die übrigens auch das but mißverſteht, mit dieſen Worten verbindet, iſt völlig überflüſſig und ſogar lächerlich. Die Betheurung in honesty gehört nothwendig erſt zu der folgenden Verſicherung des Guidarius, daß er nicht mehr ſage, als er denke. I bid for you as I do buy.

A. IV. Sc. 2. Belarius charakteriſirt die Tolldreiſtigkeit Cloten's, die jeder Gefahr, alſo auch dem Kampfe mit Guiderius, ohne alles Urtheil entgegengeht. Cloten's Muth, ſagt er, ſtammt aus ſeinem Mangel an Urtheil, wie umgekehrt eine Wirkung des Urtheils, der Vernunft, die iſt, daß ſie Furcht veranlaßt. So führt der Zuſammenhang mit Nothwendigkeit auf die Emendation Theobald's th'effect für defect, und der Satz iſt, weit entfernt „trivial" zu ſein, mit eigenthümlich Shakſpere'ſcher Prägnanz hingeſtellt. Tieck lieſ't mit der Folio defect und erklärt fear nicht mit der gewöhnlichen Bedeutung „Furcht," ſondern das „Furchtbare." Hätte der Dichter aber fear hier ſo auffaſſen wollen, ſo hätte er dieſen Sinn durch einen andern Context ausdrücken müſſen, inſofern das einfache cause of fear bei Shakſpere wie überall nichts als die Urſache der Furcht bedeuten kann. Namentlich aber ſpricht gegen Tieck's Erklärung, daß Belarius nichts der Art im Sinne haben darf: er will, wie aus dem Zuſammenhang deutlich hervorgeht, nicht von der Furchtbarkeit Cloten's, ſondern von deſſen Waghalſigkeit ſprechen, die ihn ins Verderben ſtürzen muß. Shakſpere liebt es, durch ſolche Andeutungen auf die kommenden Ereigniſſe, wie hier auf Cloten's Tod im Kampfe mit Guiderius vorzubereiten. — Mit gleichem Unrecht hält Tieck in derſelben Scene an der Lesart care für crare feſt. Letzteres bedeutet ein kleines Schiff und vervollſtändigt das

Bild, während care, ein Mißverſtändniß des Setzers, weder zu melancholy nach zu sluggish recht paſſen will und immerhin Etwas vermiſſen läßt.

A. V. Sc. 1.

You some permit
To second ills with ills, each elder worse,
And make them dread it to the doers'thrift.

Tieck meint, die Stelle ſei nicht ſo ſchwierig, als die Editoren ſie finden. Wenn die Editoren ſich ſo wenig wie Tieck um die Analyſe des Satzes bekümmert und ſo obenhin wie er erklärt hätten, ſo würden ſie freilich die Stelle weniger ſchwierig gefunden haben. Tieck hält ſich überflüſſiger Weiſe lange bei der Auslegung des erſten ganz verſtändlichen Theiles der obigen Sentenz auf und fährt, nachdem er das Wort elder mit der Bedeutung „zunehmend, wachſend" beſchenkt hat, in ſeiner Interpretation fort: „And make them dread it — dieſe Bosheiten oder die Menſchen, die ſie üben, erregen dadurch bei andern ſo große Furcht, daß keiner ſich an ſie wagt." Schon dieſe Erklärung, welche uns frei läßt, nach Belieben die Bosheiten oder die Uebelthäter als Object zu faſſen, iſt vage genug, aber aus dem Verlaufe der ganzen wohlfeilen Expoſition erhellt weder, was Tieck unter them noch was er unter it verſteht. Er überſetzt als läſe er mit Theobald dreaded, nicht mit der Folio, wie er doch zu thun vorgibt, dread it. Soll letztere Lesart gerettet werden, ſo kann ſie es nicht durch Tieck's nichtserklärende Erklärung, ſondern durch die von ihm ignorirte des Engliſchen Commentators Monk Maſon: Some you snatch from hence for little faults, others you suffer to heap ills on ills and afterwards make them dread their having done so, to the eternal welfare of the doers. Dieſer Ausſpruch harmonirt ſehr wohl mit der jetzigen Stimmung des Leonatus, der mit dem erſten Theil der Worte Imogen, mit dem zweiten ſich ſelber meint, den Thäter gehäufter Unthaten, der

ſich jetzt zu eignem Wohl vor dem Vollbringen dieſer Unthaten ſcheut. Tieck läßt den Leonatus das Laſter als ſiegreich darſtellen, was dieſer jetzt in ſeiner Reumüthigkeit am Allerwenigſten ſagen darf.

Liebes Leid und Luſt.

(Vergl. Shakſpeare's dramatiſche Werke u. ſ. w. Neunter Theil. Seite 381—8.)

„Liebes Leid und Luſt" überſetzt Tieck den Titel dieſes Luſtſpiels, der eigentlich nach dem Engliſchen **Love's labour's lost**, „der Liebe Müh iſt verloren" lauten ſollte. Tieck entſchuldigt die Ungenauigkeit dieſer Ueberſetzung mit der Rückſicht auf die Beibehaltung der Alliteration im Deutſchen. Der Ueberſetzer richtet allerdings auf den deutſchen „Nachklang der Worte des Originals" ſein Augenmerk, nur darf dabei der Sinn der Worte nicht ſo weit aufgeopfert werden, daß man den Dichter im Deutſchen das Gegentheil von dem ſagen läßt, was er im Engliſchen ſagt. Shakſpere drückt ſchon durch den Titel **Love's labour's lost** den Inhalt des Luſtſpiels aus: der Liebe Mühe iſt wirklich verloren, indem zum Schluß der König und ſeine Genoſſen trotz aller Anſtrengungen ihres Witzes den Gegenſtand ihrer Liebe nicht erreichen, ſondern unverrichteter Sache abziehen, mit der Weiſung, übers Jahr wiederzukommen. Die feine Ironie, welche dergeſtalt ſchon in dem Namen des Luſtſpiels liegt, geht in dem deutſchen Titel der Alliteration zulieb ganz verloren. „Liebes Leid und Luſt" iſt, gegen das prägnante **Love's labour's lost** gehalten, eine nichtsſagende, triviale Bezeichnung und eignet ſich jedenfalls nur für ein Drama, in welchem auf das Leid der Liebe die Luſt der Liebe folgt, was bekanntlich durchaus nicht in unſerm Luſtſpiel der Fall iſt.

Tieck ſetzt die Entſtehung von „Liebes Leid" in das Jahr 1594 oder 1595 und fügt hinzu: „Wahrſcheinlich hat es

aber mehrere Verbesserungen und Umarbeitungen erfahren." Für die erste, wie gewöhnlich in dem bestimmtesten Ton geäußerte Behauptung fehlt es eher an Gründen, als für die zweite, welche Tieck unnöthiger Weise mit einem „Wahrscheinlich" einleitet. Wann das Lustspiel geschrieben ist, wissen wir nicht, dagegen sagt das Titelblatt der ersten Quartausgabe vom Jahre 1598, die Komödie sei Newly corrected and augmented by W. Shakespere. Diese einmalige Verbesserung und Vermehrung steht also außer allem Zweifel; daß es aber mehrere Verbesserungen und Umarbeitungen erfahren, ist eine durch nichts motivirte Tieck'sche Vermuthung. Das Titelblatt der erwähnten Quarto führt auch zur Empfehlung an, daß das Lustspiel in den vorhergehenden Weihnachten vor der Königin Elisabeth aufgeführt sei, und Collier meint, wie es für die dramatischen Dichter damals nichts Ungewöhnliches gewesen sei, ihre Stücke zu verbessern und neue Scenen hinzuzufügen, sobald sie zur Aufführung bei Hofe bestimmt worden, so möge Shakspere es auch mit seinem „Liebes Leid und Lust," das er vielleicht sechs bis acht Jahre früher, also 1589—91, geschrieben, gemacht, und diese Umarbeitung und Aufführung möge auch die Herausgabe der Quarto im Jahre 1590 veranlaßt haben. 1598 erwähnt es auch Francis Meres und ein Gedicht von R. T. oder, wie Collier vermuthet, von Robert Tofte, das in demselben Jahre erschien, nennt die Komödie als ein Stück, welches der Verfasser einmal sah. Love's labour lost I *once did see*, a play yeleped so. Collier bemerkt mit Recht dazu, die Stelle deute nicht darauf hin, daß R. T. das Stück kürzlich gesehen habe. In Ermangelung entscheidender äußerer Gründe haben innere Gründe die besten Englischen Kritiker, Coleridge und Knight, darauf geführt, „Liebes Leid und Lust" in der ersten Bearbeitung für eine frühe Jugendarbeit unseres Dichters zu halten, und auch Tieck scheint an Aehnliches gedacht zu haben, wenn er in Betracht der „feinen, gewählten Sprache dieses Lustspiels" dasselbe mit Romeo und Julie, mit Adonis und mit

Lucretia zuſammenſtellt. Auch Collier's obenangegebene Vermuthung ſtimmt damit überein. Was und wie viel der Dichter 1597 hinzugethan und verändert, läßt ſich, da wir das Luſtſpiel nur „newly corrected and augmented“ beſitzen, nicht mehr beſtimmen. Jedenfalls haben dieſe Zuthaten ſpäterer Zeit die Kennzeichen einer Shakſpere'ſchen Jugendarbeit in harmloſem Spiel des Witzes, in leichter Skizzirung der Charaktere, in lyriſchem Wohllaut des Verſes, wie in Wahl und Behandlung des Stoffes wenig oder gar nicht verwiſchen können.

A. I. Sc. 1. Es iſt nicht nöthig, in dem Worte oracle einen jetzt verlorengegangenen Doppelſinn zu ſuchen. Dieſe Zweideutigkeit liegt vielmehr in Schädel's Bemerkung, indem to hearken after the flesh ſowohl in Beziehung auf das von Biron Geſagte nach dem Fleiſch hin horchen, als auch der Fleiſchesluſt Gehör geben bedeutet.

A. III. Sc. 1. Tieck ſetzt dieſe Scene noch in den zweiten Act, um zwiſchen den einzelnen Abtheilungen dieſes Luſtſpiels ein richtigeres Verhältniß herzuſtellen, als die Engliſchen Ausgaben aufzeigen. In der Quarto von 1598 iſt keine Eintheilung in Acte und Scenen, und in der Folio nur eine in Acte, die trotz ihrer Mängel mit Recht von den bisherigen Herausgebern aus praktiſchen Gründen beibehalten iſt.

A. III. Sc. 1. In der humoriſtiſchen Schilderung, welche Biron von Amor entwirft, nennt er ihn unter Anderm nach der Lesart der Folio wie der Quarto: This signior Iunios giant dwarf. Wie Tieck in ſeiner kritiſchen Note die Sache darſtellt, wären die Editoren darüber einverſtanden, senior-junior zu leſen und ſo zu den Antitheſen giant-dwarf, Dan Cupid noch eine dritte zu gewinnen,

und erſt unſerm deutſchen Kritiker wäre es vorbehalten geweſen, das vermeintlich Richtige zu finden, nämlich Iulio's für Iunios zu leſen und darin eine Anſpielung auf ein Bild des berühmten Malers Giulio Romano zu erkennen. Dieſe angeblich Tieck'ſche Conjectur findet ſich aber in allen mit den Noten der Herausgeber erſchienenen Ausgaben ſchon ſeit Johnſon's Zeit als eine von Johnſon gebilligte, von andern Kritikern, z. B. von Tollet und Monk Maſon beſtrittene Vermuthung Upton's angeführt. Da Tieck ſonſt, wo es die Fehler der Editoren zu rügen gilt, ſeine Vorgänger wohl namhaft zu machen weiß, ſo wäre eine Erwähnung Upton's an dieſer Stelle ein bloßer Act der Gerechtigkeit geweſen, den Tieck um ſo weniger hätte unterlaſſen ſollen, als ſeine Entſtellung des wirklichen Sachverhältniſſes leicht den Anſchein annehmen kann, als wolle er ſich bei dieſer Gelegenheit mit fremden Federn ſchmücken. Uebrigens hat Upton's Conjectur, die an der alten Lesart ſo gut wie jede andere ändert, wenig Wahrſcheinlichkeit für ſich. Sie ſetzt bei Shakſpere und ſeinem Publikum eine genauere Kenntniß der Werke italieniſcher Malerei voraus, als wir Beiden vernünftiger Weiſe zutrauen dürfen. Giulio Romano's Name mochte immerhin in England zu Shakſpere's Zeit berühmt ſein; daß man aber nicht viel mehr von ihm wußte, als die ganz allgemeine Notiz, daß er ein großer Künſtler ſei, ſehen wir aus Shakſpere's Wintermährchen, wo er nicht als Maler, ſondern irrthümlich als Bildhauer genannt wird. Eine ſolche Verwechſelung ſpricht nicht dafür, daß unſer Dichter Giulio's in Mantua befindliche Bilder auch nur aus Kupferſtichen gekannt habe, und noch weniger läßt ſich annehmen, daß er mit nur einiger Rückſicht auf Verſtändlichkeit vor ſeinen Zuſchauern ſich auf dieſe Bilder, wie auf eine Jedem bekannte Sache hätte beziehen dürfen. Unter dieſem Umſtänden iſt die Lesart, welche Theobald zuerſt als eine ihm vorgeſchlagene erwähnt, senior-junior bei Weitem vorzuziehen. Der Liebesgott und die Liebe werden auch ſonſt bei Shakſpere und ſeinen Zeitgenoſſen als Inbegriff aller

Widerſprüche charakteriſirt. Wie Amor zugleich an Größe ein Kind, an Kraft ein Rieſe, alſo ein giant-dwarf iſt, ſo iſt er nach ſeiner Geſtalt jung, und doch ſo alt, wie die Welt ſteht, alſo senior-junior. In unſerm Luſtſpiel wird etwas ganz Aehnliches auch nachher von Cupido geſagt: For he hath been five-thousand years a boy. Senior wurde häufig und auch bei Shakſpere ſelbſt (in der Komödie der Irrungen. A. V.) mit signior verwechſelt; die Verwechſelung des r und s iſt in den alten Drucken ebenfalls ſehr gewöhnlich, und ſo erſcheint die Aenderung senior-junior aus signior Iunios weniger gewaltſam, als Upton's Vorſchlag, Iulio's für Iunios zu leſen.

A. IV. Sc. 2. Warburton's Vermuthung, Shakſpere habe in der Schilderung des Holofernes den damals bekannten Sprachmeiſter Florio portraitiren wollen, iſt durch die von Malone, Boswell, Collier und Knight beigebrachten Thatſachen ſo vollſtändig beſeitigt, daß es vielmehr jetzt „keinem Zweifel unterworfen iſt," daß Shakſpere dieſe Abſicht nicht gehabt hat. Ganz abgeſehen davon, daß ſolche rein perſönliche Satire nicht eben die Art unſeres Dichters geweſen zu ſein ſcheint, hatte ihm Florio keine Veranlaſſung gegeben. Florio gab 1578 eine erſte Sammlung Italieniſch-Engliſcher Dialoge zur Erlernung des Italieniſchen heraus, der er 1591 eine zweite Sammlung folgen ließ. In dieſer, die alſo erſchien, nachdem Shakſpere den Charakter des Holofernes aller Wahrſcheinlichkeit nach länger ſchon auf die Bühne gebracht hatte, ſagt er: die Schauſpiele, die man in England gebe, ſeien weder rechte Luſtſpiele, noch rechte Trauerſpiele, ſondern Darſtellungen von Hiſtorien ohne alle Schicklichkeit. Schwerlich konnte unſern Dichter dieſe Stelle, die ſich nicht auf ihn, ſondern auf den Zuſtand des damaligen Engliſchen Theaters im Allgemeinen bezog, zu einer ſo kleinlichen Rache verleiten, wie Warburton ſie ihm zuſchreibt, und gewiß hätte er, wenn er dennoch eine ſolche Rache mit der Schilderung des

Holofernes bezweckt, dieſe treffender eingekleidet. Die Redeweiſe des Engliſchen Dorfſchulmeiſters, der nach Warburton's Annahme einen Italieniſchen Sprachlehrer bedeuten ſoll, perſifflirt nämlich um ſo weniger Florio's Styl, als gerade im direkten Widerſpruch mit Holofernes' geſuchter und pedantiſcher Sprache Florio in allen ſeinen Schriften ſich des ungeſuchteſten und gewöhnlichſten Engliſchen Ausdrucks befleißigt. Da er in ſeinen literariſchen Arbeiten ſo einfach ſchrieb, ſo liegt kein Grund vor, mit Tieck anzunehmen, daß er im gemeinen Leben ſo verwöhnt und in der Weiſe des Holofernes geſprochen habe. Dazu wird uns Florio von keinem Zeitgenoſſen Shakſpere's als lächerlicher Pedant geſchildert. Vielmehr genoß er allgemeine Achtung. Shakſpere's Gönner, der Graf Southampton, war auch der ſeinige, und wie er ſelbſt als Ehrenmann, ſo wird ſeine Ueberſetzung des Montaigne als Muſter eines guten und einfachen Engliſchen Styls — a style admitting as few idle words as our language will endure — von Sir William Cornwallis in ſeinen 1600 erſchienenen Essaies gerühmt. Shakſpere entlehnte den Namen und den Charakter ſeines Holofernes, wie Malone nachweiſ't, aus 'Rabelais' Gargantua, wo zwei Pedanten ähnliches Schlages Tubal Holofernes und Janotus de Bragmardo auftreten. In den alten Ausgaben bezeichnet der Dichter Holofernes als „the pedant“ und den Don Armado als „the braggart“, gewiß nicht ohne Bezugnahme auf Rabelais.

A. IV. Sc. 2. Die Folio druckt ſo oft Verſe wie Proſa und umgekehrt, daß ſie in dieſer Hinſicht für das was der Dichter geſchrieben, keine Autorität ſein kann. Daß aber Shakſpere auch die Worte And such barren plants u. ſ. w. als Verſe, freilich in der Weiſe des Pfarrers Nathanael fabricirt, verſtanden wiſſen wollte, ſehen wir aus dem Schluß: in us more than he, wo die Grammatik him fordert und der improviſirende Pfarrer nur des Reimes wegen he ſagt. Der Vers iſt allerdings, wie Tieck

bemerkt, nur mit Zwang herauszubringen, aber die folgenden Zeilen, die doch Tieck selbst für Verse gelten läßt, sind ebenso ungehobelt, wie das denn offenbar hier Absicht des Dichters war. — Am Schluß der Scene hat die Folio umgekehrt Prosa als Verse gedruckt, die nicht einmal durch den Reim als solche charakterisirt werden. Tieck hält sie vielleicht deshalb für schlechte Hexameter, mit denen Shakspere die Versuche gleichzeitiger Dichter in Englischen Hexametern habe verspotten wollen. Aber auch diese Satire wie die vermeintliche auf Florio, wäre von unserm Dichter überaus ungeschickt angelegt, da kein Ohr aus dieser Prosa auch nur den leisesten Anklang selbst an den schlechtesten Hexameter oder an irgend einen andern Rhythmus herauszuhören vermag. Da Shakspere hier keine Nachahmung Englischer Hexameter beabsichtigt haben kann, so ist es ganz gleichgültig, ob Florio dergleichen gemacht hat oder nicht. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist der genannte Italienische Sprachlehrer an diesen Hexametern ebenso unschuldig, wie an dem alliterirenden Gedicht über den geschossenen Hirsch, das bis auf Tieck Jeder unbedenklich unserm Dichter zugeschrieben hat. Shakspere wollte damit eine zur Mode gewordene pedantische Spielerei der Verskünstler seiner Zeit persifflliren.

A. IV. Sc. 3. Shop lies't Tieck mit der Quarto und Folio, obwohl der Zusammenhang zeigt, daß nicht von einem Laden Cupido's die Rede ist, der entstellt werden soll, sondern von Cupido's Hose, an der die Reime den Besatz bilden. Theobald's Aenderung slop, das gerade ein weites Beinkleid bedeutet, wie es zu Shakspere's Zeit getragen wurde, empfiehlt sich durch die treffende humoristische Färbung des Ausdrucks. — Weiterhin in derselben Scene hält Tieck mit Recht an der Lesart der ersten Ausgaben with men like men fest; er irrt aber, wenn er strange für einen Zusatz der späteren Herausgeber zur Verbesserung des Verses ansieht und statt dessen das gar

nicht paſſende such vorſchlägt. Strange findet ſich ſchon in der zweiten Folio, welche überall die im Druck der erſten Folio zufällig ausgefallenen Worte ſupplirt. — Die Lesart school of night verſucht Tieck dagegen vergebens zu retten; es iſt nichts als ein auch ſonſt vorkommender Druckfehler der erſten Folio. Shakſpere kann unmöglich, und wenn er auch, was noch ſehr der Begründung bedarf, „die Schule als etwas Finſteres, Langweiliges und Troſtloſes nennte," den König von Navarra ſolchen Unſinn ſchwatzen laſſen, wie: Schwarz iſt das Abzeichen der Hölle, die Farbe der Kerker und die Schule der Nacht. Eine Aenderung iſt durchaus nöthig, ſei es, daß man mit Theobald scowl, mit Warburton stole oder endlich mit Dyce soil leſen will. Letzteres Wort, damals soyle geſchrieben, wird bei Shakſpere häufiger für „Schmutz, Flecken" gebraucht, und in Chapman's Humorous Day's Mirth' findet ſich soil of night in demſelben Sinne, wie hier.

A. V. Sc. 2. Die Umſtellung past cure is still past care erfordert nicht nur der Zuſammenhang, indem Roſaline den Grund angibt, weshalb ſie ſich nicht um Katharine bekümmert, ſondern auch der bekannte ſprichwörtliche Ausdruck: things past cure are past care.

A. V. Sc. 2. Die Ueberſetzung des Franzöſiſchen sans durch das Italieniſche senza iſt inſofern nicht ganz angemeſſen, als sans in das Engliſche der Shakſpere'ſchen Zeit beinahe eingebürgert war und von den Dichtern ohne Bedenken in pathetiſcher wie in einfacher Rede gebraucht wurde. So kommt es bei Shakſpere zehnmal außer dieſer Stelle vor, in ſeinen früheren wie in ſeinen ſpäteren Dramen, im Ernſt wie im Scherz, und nur dieſe eine Stelle zeigt, daß man bei aller Geläufigkeit des Wortes noch eine Ahnung von deſſen unengliſcher Natur hatte und den Gebrauch in ſtreng puriſtiſchem Sinne als Affectation deuten

konnte. — Zum Schluß verdient es noch bemerkt zu werden, daß Tieck die tiefe Tendenz verkennt, welche Shakspere diesem wie jedem seiner Dramen zu Grunde legt, wenn er glaubt, unter dem Hospital, in welchem Biron zwölf Monate scherzen soll, sei nur seine bisherige Umgebung zu verstehen. Ein Fortleben am Hofe von Navarra würde den witzigen Biron schwerlich von jener Spottlust heilen, die Rosaline durch ihre Vorschrift gerade an ihm vertilgen will. Aus Allem geht hervor, daß Biron wirklich thun will, was Rosaline ihm zur Bedingung ihrer Gegenliebe macht, daß er für ein Jahr die glänzenden Gaben seines Geistes, die bisher nur Schaden angestiftet, zur Aufheiterung von Kranken und Preßhaften verwenden soll. Das Lustspiel erhebt sich so aus dem mit Allem, auch mit sich selbst übermüthig Spott treibenden Scherz gegen das Ende zu einem moralischen Ernst, der aus Rosalinens Rede deutlich genug spricht, um die Absicht des Dichters nicht verkennen zu lassen.

Romeo und Julia.

(Vergl. Shakspeare's dramatische Werke u. s. w. Neunter Theil. Seite 388—393.)

Ueber die Chronologie dieses Dramas fehlt es an allen näheren Angaben, denn daß die erste Quartausgabe im Jahre 1597 erschien, kann bei einem Werke, welchem alle inneren Gründe ein weit früheres Datum anweisen, zur Feststellung desselben nicht als Fingerzeig dienen. Tieck nimmt 1591 als das Jahr an, in welchem „Romeo und Julia" geschrieben wurde, und auch Knight glaubt nach Tyrwhit's Vorgange für dasselbe Jahr eine Andeutung in der Rede der Amme (A. V. Sc. 3.) zu finden, wo sie von einem Ereigniß aus Juliens Kindheit spricht und mit genauer chronologischer Bezeichnung sagt: 'Tis since the earthquake now eleven years. Wie unser Dichter

solche Anspielungen auf Begebenheiten, die in den Gemüthern seiner Zuhörer hafteten, liebt, um durch die damit hervorgerufene Ideenverbindung aus der Wirklichkeit das Interesse an der Fiction zu verstärken, so mochte er auch hier ein Erdbeben im Sinn haben, das in England am 6. April 1580 einen großen und bleibenden Eindruck hervorbrachte, und um die Erinnerung seiner Zuhörer desto gewisser darauf hinzulenken, mochte er, als er diese Scene schrieb, der Amme eine Zeitbestimmung in den Mund legen, die auch auf das Erdbeben, dessen Jeder bei Erwähnung eines Erdbebens überhaupt gedachte, ihre richtig zutreffende Anwendung fand. „Romeo und Julia" wäre nach dieser Hypothese in Uebereinstimmung mit den Worten der Amme elf Jahre nach dem Erdbeben, also 1591 geschrieben. Knight selber stellt diese Vermuthung nur als solche auf, die ihr Gewicht erst durch die Herbeiziehung innerer Gründe erhält. Er findet — und wir stimmen ihm darin vollkommen bei — auf der einen Seite in der ersten Bearbeitung dieser Tragödie alle die stylistischen und metrischen Kennzeichen, welche die Jugendarbeiten unseres Dichters charakterisiren, auf der andern Seite in den Aenderungen und Zusätzen der zweiten Bearbeitung eine Tiefe des Gedankens und der Anschauung, eine gedrungene Diction, einen von allen lyrischen Anklängen gesonderten dramatischen Vers und Styl, wie das Alles der gereiften mittleren Periode unseres Dichters angehört. Zwischen beiden Bearbeitungen muß demnach eine größere Zwischenzeit liegen, als diejenigen für die Entwicklung des Shakspere'schen Geistes einräumen, welche mit Malone und Collier auf bloße Muthmaßungen hin „Romeo und Julia" gegen das Ende des Jahres 1596 setzen. Diesen Kritikern zufolge müßte im Widerspruch mit dem eben charakterisirten gegenseitigen Verhältniß beider Bearbeitungen die zweite der ersten in der Abfassung eben so rasch, wie im Drucke gefolgt sein, denn die erste Quartausgabe erschien 1597 und die zweite, „newly corrected, augmented and amended" wie das Titelblatt besagt, zwei Jahre später. Die

erſte dieſer Ausgaben iſt allerdings, wie Tieck angibt, mangelhaft und ſcheint wie wir das bereits bei mehreren unrechtmäßigen Ausgaben einzelner Dramen unſeres Dichters wahrzunehmen Gelegenheit hatten, nicht nach einem authentiſchen Manuſcripte, ſondern aus einer Zuſammenſetzung fragmentariſcher Mittheilungen der in dem Trauerſpiel beſchäftigten Schauſpieler oder bei der Aufführung anweſender Zuſchauer gedruckt zu ſein. Aber auch in dieſer nachläſſigen und verſtümmelten Geſtalt läßt ſich deutlich ein Text erkennen, der nur allein Shakſpere's Eigenthum ſein kann und der zu den intereſſanteſten Vergleichungen mit dem ſpäteren ganz und gar umgearbeiteten Texte von „Romeo und Julia" einen über den Bildungsgang der Shakſpere'ſchen Kunſt vielfach belehrenden Anlaß bietet. In anderer und von Tieck mit Recht gerügter Weiſe haben die früheren Editoren die Quartausgabe von 1597 benutzt, um mit Hülfe dieſer vom Dichter verworfenen Ausgabe einen Text von „Romeo und Julia" zu conſtituiren, der doch nach den Regeln geſunder Kritik nur auf die Quartausgabe von 1599 und die nur in Einzelnheiten davon abweichende Folio von 1623 baſirt werden darf. In der Berichtigung von Druckfehlern und corrumpirten Lesarten, die aus der Quarto von 1599 in alle ſpäteren Quartos und Folios übergegangen ſind, behält indeß, wie Tieck nicht hätte ignoriren ſollen, jene erſte Quarto ihren großen Werth, freilich nur an den Stellen, wo der Dichter ſelbſt bei der zweiten Bearbeitung nicht geändert hat.

A. I. Sc. 1. Tieck behält mit Recht die Lesart der verbeſſerten Quarto und der Folio bei: I measuring his affections by my own which then most sought, where most might not be found, being one too many by my weary self. Die Worte ſind in ihrem tiefſinnigen Antitheſenſpiel ebenſo charakteriſtiſch für Shakſpere's ſpätere Zeit, wie die dafür verdrängten gereimten Verſe der erſten

Ausgabe in ihrer graziösen Leichtigkeit und Verständlichkeit für die Jugendjahre unseres Dichters:

I noting his affections by my own
That are most busied, when they're most alone.

Tieck's Uebersetzung mißversteht übrigens den Sinn, indem sie sought passivisch faßt und das Relativum ohne Verbum läßt. Benvolio sagt von seiner Stimmung, sie suchte damals am Meisten nach einem Orte, wo die Meisten sich nicht finden ließen. Where most might not be found ist von Tieck ganz unberücksichtigt gelassen. — Gleich darauf lies't Tieck nach der zweiten Quarto und Folio same für sun, was zuerst Theobald vorschlug. Auch Malone und Collier bleiben bei der alten Lesart, so wenig auch eine solche mattprosaische Ausdrucksweise Shakspere'sch ist. Wir finden kaum in seinen Werken, am allerwenigsten in Stellen, wie die betreffende, bei ihm den Gebrauch von the same als hinweisendes, stellvertretendes Pronomen für ein vorhergegangenes Substantiv; dagegen ist die Möglichkeit, daß same ein Druckfehler für sunne ist, zu augenscheinlich, als daß wir nicht eine Verbesserung, die dem Bilde einen so schönen, ächt shakspere'schen Zug hinzufügt, gern für das vom Dichter selbst geschriebene Wort halten sollten.

A. I. Sc. 4. Die beiden Verse Benvolio's, welche Tieck, weil sie nur in der ersten Quarto stehen, nicht mitübersetzt, hätten wenigstens in den Anmerkungen ihren Platz finden sollen, nicht nur weil sie von Shakspere sind, sondern weil sie eine interessante Anspielung auf das damalige Bühnenwesen enthalten. Sie lauten:

Nor no without-book prologue faintly spoke
After the prompter for our entrance.

Benvolio will für seinen Maskenzug auch keinen auswendig gelernten Prolog, der mit schwacher Stimme dem Souffleur nachgesprochen wird. — In derselben Scene bietet nur die erste Quarto von 1597 die richtige Lesart: maid: prick'd from the lazy finger of a maid. Alle

ſpäteren Quartos und die Folio leſen man. Vielleicht wäre auch pick'd für prick'd aus der erſten Quarto beizubehalten; wenigſtens hat nur jenes die Bedeutung, welche Tieck fälſchlich dieſem beilegt. From kann der Dichter unmöglich, allem Sprachgebrauch zuwider, wie Tieck will, für by oder with gebraucht haben, und unſerm deutſchen Kritiker möchte es ſchwer fallen, ſeine Behauptung, from ſtehe häufig für by, with, auch nur mit einem einzigen Beiſpiel zu belegen. Auch hier bedeutet from nur, daß der Wurm von dem Mädchenfinger, auf dem er ſaß, weggenommen wurde.

A. I. Sc. 5. Mit inconſequenter Willkühr läßt Tieck zum Schluß dieſer Scene den Chorus weg, mit der Bemerkung, derſelbe ſei überflüſſig. Indeß rührt er von unſerm Dichter her und findet ſich, mit Ausnahme der erſten Quarto von 1597, in allen Ausgaben, und Tieck ſpricht auf derſelben Seite die gewiß richtige Anſicht aus, daß der Autor ſeine Verbeſſerungen und Zuſätze ſelbſt verantworten müſſe. Es ſteht alſo nach Tieck's eignem Grundſatze dem Ueberſetzer nicht zu, was er für überflüſſig hält, aus dem urkundlich beglaubigten Texte wegzulaſſen. Bei der Nichtberückſichtigung des Prologs konnte er ſich allenfalls darauf berufen, daß derſelbe in der Folio, alſo in der Normalausgabe fehle, aber bei dem Chorus zum Schluß des erſten Actes fällt auch dieſer ſcheinbare Grund weg, und die Auslaſſung iſt, wie geſagt, ein reiner Act inconſequenter Willkühr, die in der Praxis beliebig von der eben aufgeſtellten Theorie abweicht.

A. II. Sc. 6. Mit Recht hat Tieck's Ueberſetzung in dieſer Scene den Text nach der zweiten Bearbeitung wiedergegeben, aber die Kritik, mit der er Schlegel's frühere Ueberſetzung der Verſe:

So light a foot ne'er hurts the trodden flower;
Of love and joy see, see the sovereign power

begleitet, verräth abermals ein seltsames Mißverständniß sehr verständlicher und unzweideutiger Worte. Tieck meint nämlich, flower bedeute hier gar nicht Blume, sondern den Boden, den steinernen Flur. Er verwechselt entweder selbst floor und flower oder nimmt an, daß die Quarto von 1597 beide Wörter verwechselt habe, weil, wie er meint, sie „im Klange gar nicht zu unterscheiden" seien. Das ist aber so wenig der Fall, daß vielmehr floor und flower weder in der Orthographie noch in der Aussprache jemals mit einander verwechselt werden konnten, und floor schon deshalb hier nicht das richtige Wort sein kann, weil damit der vom Dichter offenbar beabsichtigte Reim auf power verloren gehen würde. Aber auch des Sinnes wegen kann der Dichter unter flower nichts Anderes als die Blume verstanden haben. Juliens von Liebe und Freude gehobener Tritt ist so leicht, daß er keine Blume, über die er hinschreitet, verletzt, wie Shakspere denselben Gedanken in der zweiten Bearbeitung durch ein noch zarteres Bild ausdrückt: A lover may bestride the gossomers u. s. w. Daß ein steinerner Fußboden durch einen darauftretenden Fuß nicht verletzt wird, wie Tieck's Erklärung den Mönch sprechen läßt, ist noch kein Zeichen der Leichtigkeit dieses Fußes, von dem der Dichter sagt: So *light* a foot. Ein steinerner Fußboden wird bekanntlich auch durch einen schweren Tritt noch nicht verletzt. Tieck wurde zu seiner seltsamen Interpretation wahrscheinlich verführt durch die vermeintliche Parallelstelle der zweiten Bearbeitung: O so light a foot will ne'er wear out the ever-lasting flint. Hier ist aber nur von einem durch fortwährendes Betreten abzunutzenden Stein die Rede, und Lorenzo charakterisirt gerade Julia's leichten Fuß damit, daß er diese natürliche Wirkung nie hervorbringen werde.

A. IV. Sc. 3. Der Schlußvers in Julia's Monolog lautet in der zweiten Quarto und in den folgenden Quartos und Folios:

Romeo, Romeo, Romeo, — here's drink — I drink to thee

und ſo ſcheint auch Tieck in der Ueberſetzung zu leſen. Mit Recht glaubt Dyce, daß die Worte here's drink oder eigentlich here drink eine Bühnenweiſung enthalten, die aus Verſehen in den Text gerathen ſei. Sie ſollten nur andeuten, daß der Darſteller der Julia hier die Phiole zu leeren hat. Die meiſten Ausgaben leſen mit der erſten Quarto: Romeo, I come; this do I drink to thee.

A. IV. Sc. 4. Steevens läßt es ganz ungewiß, ob die Gräfin Capulet oder die Amme Angelika heiße, was jedenfalls vernünftiger iſt, als Tieck's apodiktiſche Verſicherung, daß man hier zufällig den Namen der Amme erfahre. Da Shakſpere beide Frauen ſich in gleichem Maße um das Detail der Haushaltung bekümmern läßt und aus dem Zuſammenhange ſich keine nähere Beſtimmung ergibt, ſo kann die Anrede des Grafen ſowohl an die Gräfin, als an die Amme gerichtet ſein.

A. IV. Sc. 5.

I will die
And leave him (sc. to death) all; life, living, all is death's.

Dieſe Lesart der alten Ausgaben, die von den Editoren unbefugter Weiſe durch Aenderung von living in leaving entſtellt war, hat Tieck mit Recht ſeiner Ueberſetzung zum Grunde gelegt, doch ſcheint er den Satz verkehrt conſtruirt und interpretirt zu haben. All gehört ſo wenig zu life, wie life zu living. Der Sinn iſt: Ich will ſterben und dem Tode Alles hinterlaſſen; Leben, Hab' und Gut, Alles gehört dem Tode. — Dagegen ſucht Tieck in derſelben Scene vergebens durch ſeine ganz unverſtändliche Erklärung die Lesart der alten Ausgaben: Confusion's *care* lives not in these confusions verſtändlich zu machen. Würde in der Folio auch nicht ſonſt häufig care und cure verwechſelt, ſo erforderte doch der Sinn unbedingt Theobald's Aenderung cure. Confusion's care kann nur Tieck

und kein Engländer, als „Gram um den Tod" interpretiren und, die Möglichkeit einer ſolchen Deutung für einen Augenblick angenommen, will doch der Mönch unmöglich den leidenſchaftlich um Julia's vermeintlichen Tod Trauernden den Vorwurf machen, ſie ließen „ihren Gram um dieſen Tod nicht vernehmen," da ja gerade das Gegentheil der Fall, daß ſie ihn nur zu laut vernehmen laſſen. Der Mönch tritt hier wie überall als heilender Freund auf und deshalb ſagt er: Confusion's cure lives not in these confusions. Die doppelte Bedeutung von confusion Vernichtung und Verwirrung iſt bekannt. Der Mönch braucht es zuerſt in jenem, moraliſch aufgefaßten, ſodann in dieſem Sinne. Das iſt ſo klar, daß man kaum begreift, wie Tieck nicht damit fertig werden kann. Eine Parallelſtelle aus Shakſpere ſelbſt bietet ihm zu allem Ueberfluſſe noch Malone: Why, Collatine, is woe the cure of woe? heißt es in „Tarquin und Lucretia."

A. V. Sc. 1. Die Folio lieſ't nicht, wie Tieck irrthümlich behauptet, trust, ſondern truth, ebenſo alle alten Ausgaben mit Ausnahme der erſten Quarto, welche eye hat. Gewiß änderte Shakſpere ſelbſt in ſeiner zweiten Bearbeitung das eye in truth um, aber nicht, wie Tieck meint, weil jenes viel unverſtändlicher, ſondern weil dieſes viel tiefſinniger iſt. Wäre der Vers: If I may trust the flattering *eye* of sleep die unverſtändlichere Lesart, ſo würden die Herausgeber, die bei ihrer Auswahl immer auf die gemeine Verſtändlichkeit ausgehen, ſie ſchwerlich einſtimmig der Lesart flattering truth of sleep, in der eine ganze durch die Ueberſetzung „Schmeichelwort des Schlafes" freilich verwiſchte philoſophiſche Anſchauung liegt, vorgezogen haben. Flattering eye of sleep bedeutet, daß das Auge des Schlafes im Traume Bilder ſieht, die dem Träumenden ſchmeicheln, denen aber der Wachende nicht trauen darf. Was Romeo darunter verſteht, erklärt er ſelbſt: I dreamt, my lady came and found me dead u. ſ. w.

A. V. Sc. 3. Die Lesarten conjurations und commiseration geben beide einen paßlichen Sinn, so daß man schwanken könnte, wenn nicht eine Collation der Ausgaben die Bildung der zweiten Lesart als die Verbesserung eines Druckfehlers nachwiese. In der Quarto von 1597 steht coniurations verständlich genug, da Romeo den Paris vielfach beschworen hatte, ihn nicht zu reizen, sondern wegzugehen, und Paris in Uebereinstimmung mit dem Folgenden sehr wohl darauf erwidern konnte: Ich biete Deinen Beschwörungen Trotz; I do defy thy conjurations. Die Quarto von 1599 druckte mit leicht erklärlichem und häufig vorkommendem Versehen commiration, auf welchem offenbarem Druckfehler denn die späteren Quartos und Folios nach bloßer Conjectur ohne Rücksicht auf eine authentische Handschrift ihre Lesart commiseration gründeten. Daß ein hie und da verbessertes Exemplar der Quarto von 1599 für den Druck aller späterer Quartos und Folios benutzt wurde, steht fest.

Macbeth.

(Vergl. Shakspeare's dramatische Werke u. s. w. Neunter Theil. Seite 393—417.)

Daß „Macbeth" im Jahre 1606 geschrieben sei, spricht Tieck wahrscheinlich seinem Vorgänger Malone nach, obgleich dessen Gründe ihm gewiß nicht probehaltig erschienen sind. Wenigstens übergeht er dieselben mit Stillschweigen und fügt statt deren aus eigner Erfindung die Notiz hinzu, daß „Macbeth" unmittelbar nach Lear und Hamlet gedichtet sei. Dieses „unmittelbar" nimmt sich, selbst wenn man bei der erweislich falschen Tieck'schen Chronologie stehen bleiben will, seltsam aus, da „Hamlet" von unserm Kritiker in das Jahr 1603 gesetzt wird, mithin ein 1606 geschriebenes Werk aus Shakspere's reifster und productivster Periode nicht „unmittelbar nach Hamlet" gedichtet sein kann. Die Ansprüche des Jahres 1606 gründen sich

aber lediglich auf zwei Zeitanſpielungen in dem Monologe des Pförtners (A. II. Sc. 3.), die, unbefangen betrachtet, bei Weitem nicht abſichtsvoll und beſtimmt genug hingeſtellt ſind, um auf die von Malone damit in Verbindung gebrachten Ereigniſſe bezogen werden zu müſſen. Die Zeit der Entſtehung unſeres Dramas läßt ſich durch poſitive Data nur allgemeiner feſtſetzen, einerſeits durch die ſchon erwähnte Notiz in Dr. Forman's Tagebuch, der „Macbeth" auf dem Globustheater am 20. April 1610 aufführen ſah, andrerſeits durch eine Anſpielung in dem Schauſpiel ſelbſt auf die Vereinigung der drei Königreiche England, Schottland und Irland unter einem Herrn. In der Viſion, welche ihm Banquo's Nachkommen vorführt, ſieht Macbeth auch Einige, that two-fold balls and treble sceptres carry. Das Drama kann alſo erſt nach der Thronbeſteigung Jacob's I. im März 1603 geſchrieben ſein. Jede nähere chronologiſche Beſtimmung des Macbeth innerhalb 1603 und 1610 kann nur auf Vermuthungen beruhen, und wenn Collier z. B. jetzt meint, die Hinweiſung auf die politiſche Vereinigung der drei Reiche habe nur in der erſten Zeit von Jacob's Regierung Effect machen können, ſo hat, da eine ſolche Anſpielung auch ſpäter gewiß willkommen war, desſelben Kritikers frühere Annahme, daß Dr. Forman in ſeinem Tagebuch das Schauſpiel als ein neues ſo ausführlich ſchildere, keine geringere Wahrſcheinlichkeit.

A. I. Sc. 1. Tieck knüpft ſeltſamer Weiſe die Erſcheinung der Hexen an den Aberglauben, den König Jacob nach England verpflanzte, an die Hexenproceſſe, die in Folge deſſen an der Tagesordnung waren und die das Publicum mit den Geſtalten bereits bekannt gemacht hatten, welche Shakſpere und andre Dramatiker, „dieſe Abenteuerlichkeiten benutzend," ihren Zuſchauern nun auch auf der Bühne vorführten. Tieck überſieht dabei das Allernächſte, daß unſer Dichter die Hexen in ſeiner Quelle zu dieſem Drama, in Holinſhed's Geſchichte von Schottland vorfand und, wie

er im Uebrigen, soweit es sich mit seinen künstlerischen Absichten vertrug, den dort vorgefundenen Stoff benutzte, auch in diesem Theile von dem Chronisten nicht abwich. Da die Hexen bei Holinshed mit ihren Prophezeiungen und übernatürlichen Anreizungen denselben Einfluß auf Macbeth ausüben, wie bei Shakspere, so ist zu vermuthen, daß unser Dichter, nachdem er einmal diesen Gegenstand gewählt, ihn ebenso behandelt haben würde, wenn auch König Jacob die Hexenprocesse nicht in die Mode gebracht hätte. Auch Middleton war zu der dramatischen Bearbeitung des Hexenwesens in seinem Schauspiel the Witch weniger durch diesen angeblichen Modegeschmack als durch Shakspere's Macbeth veranlaßt; er wollte die Popularität, deren sich dessen Hexen erfreuten, ausbeuten und gerieth, indem er die von unserm Dichter dargebotenen Motive weiter auszuführen unternahm, unbewußt in eine Travestie derselben. Tieck kehrt freilich, indem er Steevens' paradoxer Behauptung blindlings folgt, das Verhältniß um und nimmt an, daß Shakspere Middleton's Hexenapparat als Vorbild vor Augen gehabt habe. Aber abgesehen von allen äußeren Zeugnissen, die es höchst wahrscheinlich machen, daß Middleton seine Witch erst 1613 geschrieben, sollte schon ein oberflächlich vergleichender Blick auf beide Productionen keinen Zweifel lassen, wo wir das in genialen Zügen entworfene Original dieser Hexen und ihres Apparats und wo wir die erweiterte, verflachte und abgeschwächte Copie zu suchen haben. Tieck scheint einen Beweis für die Priorität der Middleton'schen Witch darin zu finden, daß einige Hexengesänge, die in „Macbeth" bloß angedeutet werden, in jener vollständig enthalten sind. Wenn aber die Folio im Jahre 1623 diese unbedeutenden Verse als bekannt voraussetzen durfte und sich daher begnügte, nur den Anfang zu citiren, so waren sie doch bei der Aufführung des „Macbeth" vollständig vorgetragen. Besäßen wir eine gleichzeitige Ausgabe von Middleton's Witch, so würden wir darin ebenfalls diese Hexenlieder vielleicht nur angedeutet finden, da die Drucker derselben wie die der

Folio darin nur eine Zuthat für die Aufführung, nicht ein Eigenthum des Dichters erkannt haben würden. Middleton's Drama kam aber als Manuſcript auf Steevens und wurde erſt zu ſeiner Zeit von Reed herausgegeben, weshalb ſich aus der vollſtändigeren Geſtalt dieſer Verſe bei Middleton ſo wenig etwas ſchließen läßt, wie aus der unvollſtändigen in der Folio. Die Möglichkeit, daß Middleton ſie von Shakſpere entlehnt, freilich nicht aus dem gedruckten „Macbeth," ſondern aus der Bühnendarſtellung des Werkes, wird dadurch nicht im Mindeſten angefochten; es iſt aber viel wahrſcheinlicher, daß ſie weder von Shakſpere noch von Middleton herrühren, ſondern als längſt im Munde des Volkes gangbar für die Gelegenheit benutzt wurden. Sie tragen ganz das Gepräge ſolcher Volksweiſen, und wie Shakſpere zur äußerlichen Charakteriſtik des Hexentreibens viele Züge aus dem Aberglauben ſeiner Zeit ſchöpfte, konnte er ebendaher auch die kurzen Reimſtrophen entnehmen, welche das Volk den Hexen für ihre Beſchwörungen in den Mund gelegt hatte.

A. I. Sc. 2. Wenn wir auch im gemeinen Leben „wo" und „wenn" verwechſeln, ſo ſcheidet Shakſpere doch den zeitlichen und räumlichen Begriff ſehr genau, und die von Tieck ihm zugeſchriebene Vermiſchung von when und where kommt entweder gar nicht vor oder beruht nur auf einem Druckfehler der alten Ausgaben. Noch weniger aber hat whence je die Bedeutung „wann," die Tieck ihm hier willkührlicher und unnöthiger Weiſe beilegt. Die gewöhnliche Bedeutung „woher" reicht vollkommen aus. Hinter thunders ſcheint das Verbum zu fehlen, das ſchon die zweite Folio durch breaking ergänzte. Da das Participium hier nicht wohl paßt, leſen die Herausgeber mit Recht break dafür.

A. I. Sc. 3. Die Erklärung, welche Tieck über die weird sisters gibt, iſt eben ſo neu, wie ſie falſch iſt. Das Original druckt nicht, wie er behauptet, wayward,

ſondern bald weyward, bald weyard — eine orthographiſche Verſchiedenheit, die durchaus keine Verſchiedenheit in der Ausſprache bedingt, da das w in weyward wie in vielen Wörtern auf ward nicht hörbar iſt. Dem Klange nach fällt alſo weyward und weyard, je nach dem Bedürfniſſe des Verſes zweiſylbig oder einſylbig geſprochen, ganz mit der richtigeren Schreibweiſe weird zuſammen. Shakſpere fand den Ausdruck in Holinſhed's Chronik, der er in dieſer Scene ziemlich genau folgt. Holinſhed nennt ſie ausdrücklich the weird sisters und erklärt das Wort richtig als goddesses of destinie. Dieſe Bedeutung: Schickſal oder genauer Schickſalsprophezeiung hat nämlich das Wort weird, das nicht bloß, wie Tieck glaubt, im Schottiſchen, ſondern auch im Engliſchen vorkommt. So nennt ſchon Chaucer in „Troilus und Creſſida" die Fortuna executrice of wierdes, und ein alter Ueberſetzer des Virgil gibt Parcae mit weird sisters wieder. Weird aber ohne ein Subſtantiv wie sisters oder women bedeutet weder im Schottiſchen noch im Engliſchen eine Hexe oder Zauberin, ſondern nur Schickſal oder Prophezeiung. — Gewiß iſt es nur zufällig, daß die Folio den Abgang der Hexen hier als Witches vanish bezeichnet, während ſie am Schluß der erſten Scene einfach exeunt ſetzte. Die Einfachheit der damaligen Bühnenvorrichtungen macht es mehr als wahrſcheinlich, daß hier wie dort die Hexen durch keine complicirte Maſchinerie davon geführt wurden, ſondern raſch hinter den Vorhang traten, der im Hintergrunde der Bühne oder zur Seite angebracht war. Unbegreiflicher Weiſe nimmt Tieck, allen ſonſtigen uns überlieferten Zeugniſſen zum Trotz, an dieſer Stelle die Anwendung einer Maſchinenkunſt an, wodurch das Verſchwinden geſchah, und ſchließt ſogar aus Macbeth's nächſtfolgenden Worten, daß dieſe Maſchinenkunſt vortrefflich, und vorzüglicher als unſere jetzige geweſen ſein muß. Der Schluß, auf den ſich dieſe Annahme gründet, iſt eben ſo ſeltſam, wie die Annahme ſelbſt. Bei der anerkannten Dürftigkeit und Mangelhaftigkeit des damaligen ſceniſchen Apparats war es

die Sache des Dichters, der nur in beſchränktem Maße zu erreichenden äußeren Illuſion durch Schilderungen, die er den auftretenden Perſonen in den Mund legte, nachzuhelfen, wie wir das bei Shakſpere in tauſend Belegſtellen finden. Trug Shakſpere ſchon Sorge dafür, in Fällen wo für das Verſtändniß der Zuſchauer eine genauere Angabe des Orts der Handlung erforderlich ſchien, als die unvollkommenen Decorationen ſichtbar darſtellten, aus den erſten Worten der Sprechenden erhellen zu laſſen, wo das Publikum ſich den Vorgang der Scene zu denken hatte, um wie viel mehr mußte er ſich dieſes Mittels zur weiteren Ausmalung der Scene bedienen. So ſollten auch hier Macbeth's Worte das übernatürliche Verſchwinden der Hexen ausdrücklich erwähnen, eben weil die damalige Bühne dasſelbe nur höchſt unvollkommen zur Erſcheinung brachte. Ein Beweis für die Vorzüglichkeit der Maſchinenkunſt liegt gewiß nicht darin. Man begreift nicht, wie ausnahmsweiſe zu dieſem Drama äußere Vorkehrungen hätten getroffen werden können, die, wie hinreichend bezeugt wird, ganz außer dem gewöhnlichen Bereich des Shakſpere'ſchen Theaters lagen, und noch dazu ſolche Vorkehrungen, die, wie Tieck paradoxer Weiſe behauptet, die unſeren übertreffen ſollte. An der Maſchinenkunſt, die bei den jetzigen Darſtellungen Macbeth's in Bewegung geſetzt wird, mag Tieck ſoviel auszuſetzen finden, wie er will, jedenfalls dürfen wir uns damit tröſten, daß ſie vorzüglicher als die damalige iſt. — Weiterhin verſucht Tieck, die Lesart der Folio Tale durch eine umſchreibende Erklärung zu ſichern. Das Wort heißt aber nie: Redeweiſe, Sprache, ſondern entweder Erzählung oder Zahl, und ſoll tale beibehalten werden, läßt es ſich nur mit Johnſon in letzterer Bedeutung faſſen und freilich immer etwas gezwungen erklären: Posts arrived as fast as they could be counted. Dyce ſtimmt der von Rowe vorgeſchlagenen Lesart hail bei und erinnert, daß die Setzer öfter T für H leſen, und daß die erſte Folio Tale, nicht tale hat. — Macbeth's Schilderung ſeines in Folge der Hexenprophezeiungen aufgeregten Zu-

ſtandes erhält von Tieck eine dem ausdrücklichen und klaren Wortlaut zum Theil zuwiderlaufende Deutung. Das ſchreckliche Bild, ſagt Macbeth, dieſer böſen Eingebung (suggestion) bringt mein Haar aus ſeiner Ruhe (doth unfix my hair) und macht, daß mein geſetztes, feſtes Herz mir an die Rippen pocht (and make my seated heart knock at my ribs). Beides ſind bei Macbeth ſo ungewohnte Erſcheinungen, daß ſie ihm als naturwidrig (against the use of nature) vorkommen. Daß das Herz aber ſtatt heftig zu pochen, ganz zu pochen aufhört, wie Tieck erklärt, oder „bruſtabwärts ſchlägt," wie er überſetzt, davon ſagt der ganz verſtändliche Text nichts. Auch den darauf folgenden Worten single state of man und function legt Tieck Bedeutungen bei, welche unſer Dichter nirgendwo ſonſt damit verbindet. Mein Gedanke, ſagt Macbeth, deſſen Mord doch nur noch ein bloßes Phantaſiegebilde iſt, oder einfach ausgedrückt, der bloße Gedanke an den Mord erſchüttert ſo mein einfaches, natürliches Menſchenweſen (my single state of man), daß jede organiſche Thätigkeit (function) in Einbildungen erſtickt wird (is smothered in surmise) oder einfach ausgedrückt, daß ich weder ſehe noch höre, daß ich für die Erſcheinungen der Wirklichkeit unempfindlich bin, daß daher für mich nichts da iſt (and nothing is) außer dem Unwirklichen, was in der That nicht exiſtirt (but what is not).

A. I. Sc. 5. Between the effect and it. Die erſte Folio hat für it noch die alterthümliche Schreibweiſe hit, was Tieck hier als das ſubſtantiviſche hit „Stoß" beibehält und erklärt. Grammatik und Sinn treten dieſer Annahme zugleich entgegen: jene verlangt durchaus die Wiederholung des Artikels vor hit, und dieſer zeigt, daß it für fell purpose ſteht, daß eine Pauſe ſich wohl zwiſchen der Ausführung des blutigen Vorſatzes und dieſem ſelbſt (between the effect and it), nicht aber zwiſchen der Ausführung und dem „Stoße" denken läßt, da dieſe beiden nothwendig zuſammenfallen. — Gleich darauf überſetzt Tieck:

take my milk for gall, als ob der Dichter etwas ganz Anderes, nämlich take gall for milk geſchrieben hätte. Die Lady ſagt aber: Trinkt meine Milch ſtatt der Galle, als Galle, die Eure ſonſtige Nahrung iſt. — In dem letzten Vers dieſer Scene hat Tieck das Verbum to fear mißverſtanden. Es hat hier die gewöhnliche Bedeutung: ſich fürchten. Die Miene verändern, ſagt die Lady, heißt ſich fürchten. Allerdings kommt to fear bei Shakſpere häufig in activem Sinne, als: Jemanden erſchrecken, vor, aber nie ohne ein Object. Auch konnte die Lady hier ihren Gemahl nicht davor warnen, daß er durch Veränderung ſeiner Miene Schrecken verbreite. Furcht oder gar Mißtrauen erregen, wie Tieck überſetzt, kann to fear als neutrales Verbum nie bedeuten.

A. I. Sc. 7. Man braucht bei to trammel up nicht an das Bild des Fiſchfangs zu denken, ſondern kann bei dem gewöhnlichen Sinne des Wortes „durch Feſthalten Etwas hindern, hemmen, in ſeiner Gewalt behalten," ſtehen bleiben. Die Aenderung der Interpunction der Folio, die hinter end-all ein Punktum ſetzt und ſo den Vorderſatz ohne Nachſatz läßt, iſt nothwendig. Um die Lesart der Folio schoole zu retten, legt Tieck dem Worte bank die unerhörte Bedeutung Schulbank bei und upon this bank and school of time ſoll dann heißen: „auf dieſer Schülerbank der Gegenwart." Die Erklärung des Satzes, die man, da ſie keiner Widerlegung bedarf, bei Tieck ſelbſt nachleſen mag, iſt mo möglich noch abenteuerlicher als die Conſtruction dieſes angeblichen Engliſch, deſſen Ausleger, ehe er „auf dieſe Schülerbank der Gegenwart" gerieth, beſſer eine Zeitlang auf einer Schülerbank der Engliſchen Grammatik geſeſſen hätte. Daß die „feinſollende Verbeſſerung" shoal wirklich die richtige Lesart iſt, ſieht Jeder, der die Bedeutung von bank kennt, aus der Zuſammenſtellung beider Wörter. Die Zeit des irdiſchen Lebens wird in ihrer Vergänglichkeit mit einer Sandbank verglichen, die ebenſo ſchnell verſchwindet, wie ſie auftaucht.

An dieſe Vergänglichkeit des Erdenlebens, nicht, wie Tieck will, an die Troſtloſigkeit desſelben denkt Macbeth, und der Gegenſatz liegt darin, daß trotz der Flüchtigkeit der Zeit ſchon hienieden das Böſe ſeine Strafe findet.

A. II. Sc. 1. Viel unbegreiflicher als daß die Editoren strides für sides leſen, iſt es, daß Tieck die corrumpirte Lesart der Folio beibehalten und vertheidigen zu können glaubt. Sides ſoll der Sitz der Leidenſchaften ſein — eine Bedeutung, die Tieck erſt hineinlegt, die aber, ſelbſt wenn ſie ſich aus Analogien begründen ließe, noch nicht zu dem Schluß berechtigte, daß nun auch der „Sitz der Leidenſchaften" für die Leidenſchaften ſelbſt ſtehen und with Tarquin's ravishing sides „mit wilder Brunſt Tarquin's" heißen könne. Auch paßte dieſe Vergleichung nicht auf den Mord, deſſen leiſer und zugleich gewaltiger Schritt hier geſchildert werden ſoll. Er ſchreitet auf ſein Opfer zu, wie Tarquin in Lucretia's Schlafgemach. Was Shakſpere hier Tarquin's ravishing strides nennt, bezeichnet er in ſeinem Rape of Lucrece ganz ähnlich:

Into the chamber wickedly he stalks.

Dem perſonificirt gedachten Morde ravishing sides, die nur Wolluſt andeuten können, zuzuſchreiben, iſt ein offenbarer Unſinn. — Die Conjectur sore, welche Tieck ſich gleich darauf für die Lesart der Folio sowre erlaubt, iſt ziemlich unglücklich, und er hat alle Urſache, ſie „nur zögend mitzutheilen." Wenn einmal doch geändert werden muß, ſo liegt die gewöhnliche Lesart sure — nach alter Orthographie sewre — dem sowre doch näher als die Tieck'ſche Conjectur, die ohnehin gar nicht in den Sinn paßt. Sore heißt nicht, wie Tieck dieſer Stelle zulieb annimmt, „verwundbar," ſondern „verwundet," was im Widerſpruch mit firm-set Macbeth von der Erde hier vernünftiger Weiſe weder ſagen kann noch ſagen will. Sure and firm-set „ſicher und feſt begründet" gehört zuſammen, wie in einer früheren Scene bank and shoal of time. Sore und firm-set würde der Dichter ſchwerlich, wenn

er anders verſtanden ſein wollte, durch die Copula and verbunden, ſondern entweder das eine Epitheton oder das andere weggelaſſen haben. — Wenn wir uns erinnern, wie oft die Folio w und m verwechſelt, und wie leicht eine Umſtellung kurzer im Verſe aufeinanderfolgender Worte möglich iſt, ſo erſcheint die Lesart der Herausgeber: which way they walk eben nicht gewaltſam. Tieck behält die Lesart der Folio: which they may walk, die er ſelbſt „höchſt ungrammatiſch" findet, bei und meint which würde hier „wie in Vergeſſenheit, in der Abweſenheit des Geiſtes gebraucht." So lange aber nicht bewieſen iſt, daß Shakſpere dergleichen Gemüthszuſtände bei ſeinen Helden dadurch bezeichnet, daß er ſie gegen die einfachſten Regeln der Grammatik ſündigen und Nonſens ſprechen läßt, iſt es rathſamer, zu der „proſaiſchen, matten Verbeſſerung der Editoren" ſeine Zuflucht zu nehmen.

A. II. Sc. 2. Macbeth's Worte: This is a sorry sight hat man bis auf Tieck allgemein auf den traurigen Anblick der blutbefleckten Hände bezogen und die Herausgeber haben deshalb den erklärenden Zuſatz: Looking on his hands eingeſchoben. Tieck beſtreitet die Richtigkeit dieſer Bühnenweiſung, weil Macbeth, wenn er jetzt ſchon ſeine Hände zeige, auch die mitgebrachten Dolche zeigen müſſe. Es iſt auch gar kein Grund vorhanden, anzunehmen, daß er die Hände und die Dolche verborgen halte und erſt ſpäter damit zum Vorſchein komme. Die Deutung auf den Anblick des ermordeten Königs, welche Tieck vorzieht, verträgt ſich nicht wohl mit this, das immer nur auf etwas Unmittelbares, Zunächſtliegendes bezogen wird. — Eine Tieck'ſche Grille iſt es, daß das Wort sorry hier „ſonderbar, in einem halbkomiſchen Sinne ſtehen" ſoll. Sorry, meint Tieck, ſei ein Ausdruck, der mehr im gemeinen Leben als in der Poeſie oder der Tragödie gebraucht werde. Nun kommt aber dieſes Wort in allen Shakſpere'ſchen Dramen vor, ſein Gebrauch in „der Poeſie oder der Tragödie" iſt mithin ziemlich häufig, und da es

hirgends einen „halbkomiſchen Sinn" hat, wird es ihn auch wohl hier nicht haben. Spencer, Shakſpere's Vorgänger und Zeitgenoſſe, bezeichnet in ſeiner Fairy Queen den Anblick einer in ihrem Blute daliegenden Dame als a sorry sight ganz wie unſer Dichter, ohne, dem Anſchein nach, etwas Komiſches darin zu ſehen. Auch findet Lady Macbeth nicht das Wort sorry, ſondern nur den Gedanken an dieſen traurigen Anblick thöricht: a foolish *thought*, ſagt ſie.

A. II. Sc. 3. The near in blood, the nearer bloody überſetzt und erklärt Tieck ohne die mindeſte Rückſicht auf den Wortlaut des Originals. The near in blood ſind nicht die Söhne des Königs ſelbſt, ſondern ſonſtige Blutsverwandten. Dieſe, ſagt Donalbain, ſind um näher daran, blutdürſtig zu ſein. Das Verbum are muß ſupplirt werden, um den Satz verſtändlich zu machen. The near in blood are the nearer bloody. Allerdings ſpricht Donalbain hier noch keine beſtimmt formulirte Anklage Macbeth's aus, aber der Zuſammenhang zeigt deutlich genug, daß er ihn als nächſten Verwandten am Meiſten fürchtet und ſich in ſeiner Nähe nicht für ſicher hält. Aus welchen Worten Donalbain's aber Tieck herausgeleſen hat, daß der König, wie es ſcheine, aus Ehrſucht erſchlagen ſei, wären wir begierig zu erfahren.

A. III. Sc. 1. To shine erklärt Tieck für unſer „beſcheinigen" und fügt hinzu: „Das Wort kommt aber nur ſelten ſo vor." Beſſer hätte er geſagt: Es kommt nie ſo vor, alſo auch hier nicht. Shine hat hier die Bedeutung, die es immer hat und die Tieck ſonderbarer Weiſe dieſer Stelle abſpricht: Scheinen, leuchten. Die Prophezeiungen der Hexen leuchten jetzt im Lichte der Wirklichkeit an dem gekrönten Macbeth. Upon thee wird auch Niemand, der Engliſch verſteht, in abhängige Verbindung mit speeches bringen und durch „ihre Wort' an Dich" überſetzen, wie Tieck es thut.

A. III. Sc. 4. Die Bühnenweiſung der Folio: **Enter the Ghost of Banquo and sits in Macbeth's place** iſt noch kein Beweis, daß zu Shakſpere's Zeit Banquo's Geiſt nicht, wie es auf unſern Theatern Sitte iſt, aus dem Boden aufgeſtiegen ſei. Die Bezeichnung **Enter** bedeutet in Shakſpere's Dramen nicht immer: Es tritt herein, ſondern auch: Es erſcheint, wird ſichtbar. So z. B. in „Cymbelin" (A. II. Sc. 2.) hat die Folio: **Enter Imogen in her bed**, wenn Imogen im Bette liegend ſichtbar wird, oder in „Romeo und Julia": **Enter Romeo and Juliet aloft**, wenn die Liebenden auf dem Balkon erſcheinen. Daß aber in der That auf Shakſpere's Theater der Geiſt nicht aus der Erde emporſtieg, erhellt aus Forman's Bericht über die Aufführung des Macbeth. Es heißt darin von Macbeth: **The night being at supper with his noblemen, whom he had bid to a feast (to the which also Banqno should have come) he began to speak of noble Banquo, and to wish that he were there. And as he thus did, standing up to drink a carouse to him, the ghost of Banquo came and sat down in his chair behind him. And he turning about to sit down again, saw the ghost of Banquo** u. ſ. w.

A. III. Sc. 6. Tieck nimmt an dieſer Scene großen Anſtoß und verſucht die vermeintlichen Inconſequenzen und Sonderbarkeiten derſelben durch gewaltſame Verſetzung einzelner Stellen zu heben — ein Verfahren, das an und für ſich ſchon kritiſch bedenklich, hier vollends unſtatthaft und unnöthig erſcheint, ſobald man nur dieſe erklärende Zwiſchenſcene in ihrem ganzen Zuſammenhange auffaßt. Der Lord beantwortet Lenox Frage nach Macduff ausführlicher, indem er, Malcolm's Aufenthalt am Engliſchen Hofe erwähnend, damit zugleich den Grund von Macduff's Flucht ebendahin angibt. Zugleich knüpft er daran, welche Wirkung **this report** (der Bericht von dem *Allen*, was der Lord, von **The son of Duncan etc.** an, ſo eben erzählt, nicht das Letztere, auf Macduff Bezügliche gerade)

auf Macbeth gehabt habe. Lenox, deſſen Gedanken noch an Macduff haften, forſcht noch weiter nach ſeinem Schickſal und erwidert, als er erfährt, es ſei zum gänzlichen Bruch zwiſchen Macduff und Macbeth gekommen: And that well *might* advice him to a caution, Und das mochte ihm wohl zur Vorſicht rathen, indem er ſich auf Macduff's Flucht bezieht. (Tieck überſetzt might als bloßen Wunſch, möge, wo es denn freilich nicht paßt.) Was dann weiter folgt: Some holy angel etc., hat, da nur von einer unternommenen Flucht Macduff's die Rede war, keineswegs aber von ſeiner Ankunft in England, nichts Ungehöriges noch Befremdendes, ſo daß damit auch der letzte Grund zu einer Aenderung, wie Tieck ſie verſucht hat, ſchwindet.

A. IV. Sc. 1. Es hat nichts Befremdliches, daß die Folio das ſeltene, aber hinlänglich documentirte Wort germin oder germen, Keim, Samen, nach ihrer bei ungewöhnlicheren Wörtern immer auf die Ausſprache begründeten Orthographie Germaine ſchreibt. Auch die Bedeutung paßt, ohne daß der Plural germins, den die Ausgaben vorziehen, bei dem Collectivbegriffe nöthig iſt. Treasure bezeichnet den Reichthum, die Fülle des Naturſtoffes, die ganz und gar (Statt altogether leſen die Ausgaben freilich wieder all together) zuſammenſtürzen mag. Tieck lieſ't Germans, was er Geſchwiſter überſetzt, obwohl german nur als Adjectiv eine ähnliche Bedeutung, nämlich leiblich, blutsverwandt hat. The Treasure of nature's germans ſollen dann, obgleich alle näher darauf hinweiſende Bezeichnungen im Texte fehlen, Sonne und Mond bedeuten! Tieck überſetzt: „Müßte ſelbſt der Doppellichter Pracht und Ordnung wild zuſammentaumeln, ja bis zur Vernichtung erkranken.“ Außer dem erwähnten Punkte, Germans betreffend, iſt gegen dieſe Ueberſetzung noch Folgendes einzuwenden: To tumble iſt nicht taumeln, ſondern zuſammenſtürzen; daß mithin nach ſolchem Zuſammenſturze nicht erſt von einem

„Erkranken" in einer Gedankenklimax die Rede ſein kann, leuchtet ein; auch müßte ſtatt till destruction dann to destruction geſetzt ſein. Even till destruction sicken iſt aber ein für ſich beſtehender, auf das Vorhergehende bezüglicher Satz, in welchem destruction als Nominativ perſonificirt gedacht wird: bis daß die Zerſtörung ermatte, des Zerſtörens überdrüſſig werde.

A. IV. Sc. 1. Rebellions dead lieſ't die Folio, rebellious head leſen die Herausgeber, da Macbeth offenbar das gekrönte Kind, das ihm erſcheint und ſeinem Throne Gefahr droht, anredet. Tieck lieſ't rebellion's dead und überſieht in ſeinem Eifer, anders als die Editoren zu conjecturiren, daß rebellion's dead nicht zu rise never paßt und auch nicht paſſen würde, wollte man dafür rises leſen, was aber nicht in der Folio ſteht. Die Verbindung rebellion's dead, rise never u. ſ. w. iſt ſo ungrammatiſch wie möglich.

A. IV. Sc. 3. Wenn Tieck mit Recht zwiſchen der klaren, ruhigen Sprache dieſer Scene und Macbeth's leidenſchaftlich aufgeregten Reden einen großen Unterſchied findet, ſo hätte er nicht außer Acht laſſen ſollen, daß unſer Dichter Macbeth's Reden ganz aus ſich ſchuf, während er für vorliegende Scene einen in Holinſhed's Chronik verzeichneten Dialog zwiſchen Malcolm und Macduff über dasſelbe Thema zum Theil wörtlich benutzte. — In dieſe einfache Redeweiſe fügt ſich aber ein ſo geſuchter Ausdruck wie something you may discern of him through nicht durchaus nicht, ſelbſt wenn Tieck eine plauſiblere Erklärung dafür wüßte, als die von ihm vorgebrachte, die im Grunde doch nur auf den Sinn der Emendation der Herausgeber hinausläuft. Die Folio konnte leicht discerne für deserue leſen. Daß Letzteres das Richtige iſt, zeigt der Zuſammenhang und Macduff's Antwort: I am not treacherous. — In derſelben Scene läßt ſich Tieck von den Editoren verleiten, die Worte wear thou thy wrongs auf poor country zu beziehen, obgleich zwei Zeilen, in denen nicht poor

country, ſondern great tyranny angeredet wird, dazwiſchen treten. Wear thou thy wrongs „trage deine Unthaten zur Schau" (Tieck nimmt freilich ganz verkehrt to wear für gleichbedeutend mit to bear und wrong im paſſiven Sinne) gehört aber nothwendig zu dem Zunächſtſtehenden, zu great tyranny. Das Recht zu ſolchen Bedrückungen, fährt Macduff fort, iſt nunmehr bekräftigt. To affere a title iſt der techniſche Gerichtsausdruck, der unſerm deutſchen Kritiker ganz unbekannt geweſen ſein muß, als er unbegreiflicher aus the title Malcolm als legitimen Herſcher herausdeutete und affear'd, wie die Folio ſchreibt, für afeard, furchtſam, bange hielt.

A. V. Sc. 6. Die Worte, welche Macbeth auf die Nachricht von dem Tode ſeiner Gattin ſpricht, ſind an ſich klar genug und werden erſt durch Tieck's Erklärung unverſtändlich. Die fixe Idee, die auch hier wieder nach den Bildern von einer Schule ſucht, hat damit erſt die Dunkelheit hineingebracht, um ſie nachher durch die verzerrteſten Deutungen kaum wieder zu erhellen. Macbeth erhält die Todesbotſchaft mitten unter den kriegeriſchen Rüſtungen, die ihn ganz in Anſpruch nehmen und ihm keine Muße zur Trauer übrig laſſen. Deshalb ſagt er: Sie hätte ſpäter ſterben ſollen; es wäre eine Zeit gekommen für ſolch ein Wort. — Dieſer Gedanke führt ihn alsdann auf die Auffaſſung der einen Seite dieſes eben ausgeſprochenen Wunſches, auf den Aufſchub, mit dem am Ende, wie die Zeit ſo Tag für Tag verrinnt, doch nichts erreicht wird. Deshalb ſagt er: Das Morgen, das Morgen, das Morgen ſchleicht in dieſem kleinlichen Schritte von Tag zu Tag weiter bis zum letzten Theilchen der verzeichneten Zeit, oder deutlicher, bis ans Ende der Geſchichte. Das ſprichwörtliche To the last syllable erinnert ebenſowenig an eine Schule, wie der ganz ähnliche Ausdruck To the utmost syllable of your worthiness in „Ende gut, Alles gut" (A. III. Sc. 6.) daran erinnert.

Chronologische Uebersicht.

1564.

William Shakspere, getauft in der Pfarrkirche zu Stratford am Avon, am 26. April.

1582.

Fulk Sandells und John Richardson verbürgen sich in einer gerichtlichen Verschreibung vom 28. November, um für Shakspere den Dispens des Bischofs von Worcester zur Verheirathung mit Anna Hathway nach einmaligem Aufgebot zu erhalten.

1583.

Shakspere's ältestes Kind Susanna getauft in der Pfarrkirche zu Stratford, am 26. Mai.

1585.

Shakspere's Zwillinge Hanmet und Judith getauft in der Pfarrkirche zu Stratford, am 2. Februar.

1589.

Shakspere Theilhaber am Blackfriarstheater in London, im November.

1591.

Anspielung auf Shakspere als Lustspieldichter in Spencer's Tears of the Muses.

1592.

Anſpielung auf Shakſpere's dramaturgiſche Vielſeitigkeit in Greene's Groatsworth of Wit. — Chettle, der Herausgeber dieſes Pamphlets, gibt dem von Greene beleidigten Dichter eine Ehrenerklärung in ſeinem Kindheart's Dream. — Anſpielung auf „König Heinrich IV. Erſter Theil" in Naſhe's Pierce Pennilesse.

1593.

„Venus und Adonis" gedruckt. — Die Eigenthümer des Blackfriarstheaters ſchließen einen Contract ab zur Erbauung des Sommertheaters „The Globe" am 22. December.

1594.

„Lucretia" gedruckt. — Anſpielung auf Shakſpere als Tragödiendichter in Spencer's „Colin Clout." — Shakſpere's und Henslowe's Truppen ſpielen gemeinſchaftlich auf dem Theater in Newington Butts vom 3. Juni 1594 bis zum 15. November 1596. — „König Heinrich VI. Zweiter Theil" gedruckt als „The first part of the Contention."

1595.

„König Heinrich VI. Dritter Theil" gedruckt als „The true tragedy of Richard Duke of York."

1596.

Shakſpere's Vater erhält ſein Wappen beſtätigt. — Petition wegen der Wiederherſtellung des Blackfriarstheaters, unterzeichnet von Shakſpere und ſieben andern Eigenthümern des Theaters, im Mai. — Shakſpere anſäſſig in der Vorſtadt Southwark, im Juli. — Shakſpere's Sohn Hanmet ſtirbt im Auguſt in Stratford.

1597.

„König Richard II.", „König Richard III.", und „Romeo und Julia" gedruckt. — Shakſpere kauft New Place, eines der größten Häuſer in Stratford.

1598.

„Verlorne Liebesmüh" und „König Heinrich IV. Erſter Theil" gedruckt. — Francis Meres erwähnt in ſeinem „Palladis Tamia, Wits Treasury" zwölf Schauſpiele Shakſpere's („for Comedy, witnes his *Gentlemen of Verona*, his *Errors*, his *Loue labors lost*, his *Loue labours wonne*, his *Midsummers night dreame* and his *Merchant of Venice:* for Tragedy his *Richard the* 2., *Richard the* 3., *Henry the* 4., *King John*, *Titus Andronicus* and his *Romeo* and *Juliet.*") und Shakſpere's Sonette. — William Shakſpere's Name auf einem Verzeichniß der Beſitzer von Kornvorräthen in Stratford am 4. Februar. — Shakſpere beabſichtigt einen Ankauf von Ackerland in Shuttery bei Stratford.

1599.

Eine Gedichtſammlung „Passionate Pilgrim" fälſchlich unter Shakſpere's Namen herausgegeben.

1600.

„König Heinrich IV. Zweiter Theil", „König Heinrich V." „Viel Lärmen um Nichts" gedruckt. — „Wie es Euch gefällt" in die Regiſter der Buchhändlergilde eingetragen.

1601.

Shakſpere's Vater ſtirbt im Herbſt.

1602.

„Die luſtigen Weiber von Windſor" gedruckt. — „Was Ihr wollt" im Middle Temple Hall aufgeführt. — „Othello" in Harefield aufgeführt. — Shakſpere kauft Ländereien in Stratford.

1603.

„Hamlet" gedruckt. — Shakſpere's Schauſpielergeſellſchaft tritt unter dem Titel „The King's Players" in den Dienſt König Jacob's I., am 17. Mai. — Shak-

ſpere kauft Ländereien in Stratford. — Shakſpere anweſend in London, am 20. October.

1604.

„Maaß für Maaß" im Pallaſt zu Whitehall aufgeführt. — Shakſpere unter den „King's Players" erwähnt, am 9. April.

1605.

Shakſpere übernimmt contractlich die Pachtung des Zehnten in Stratford, am 24. Juli.

1607.

Doctor John Hall in Stratford heirathet Shakſpere's Tochter Suſanna am 6. Juni. — „König Lear" in Whitehall aufgeführt. — „Die Bezähmung der Widerſpenſtigen" in die Regiſter der Buchhändlergilde eingetragen.

1608.

Shakſpere's Mutter ſtirbt im September. — Shakſpere in Stratford als Pathe bei der Taufe William Walker's am 16. October. — Unterhandlungen mit den ſtädtiſchen Behörden von London über den Ankauf des Blackfriarstheaters. Abſchätzung des Werthantheils der verſchiedenen Intereſſenten, Shakſpere's und Anderer.

1609.

„Troilus und Creſſida" bei Hof aufgeführt und gedruckt. — „Pericles" gedruckt. — Shakſpere entrichtet die Armentaxen als Hausbeſitzer in der Vorſtadt Southwark.

1610.

Königliche Vollmacht für Daborn, Shakſpere, Field und Kerkham zur Bildung einer Kindertruppe für das Blackfriarstheater, im Januar. — Dr. Simon Forman ſieht „Macbeth" auf dem Globustheater aufführen am 20. April.

1611.

„Der Sturm" und „Das Wintermährchen" im Palaſt zu Whitehall aufgeführt. — „Das Wintermährchen" auf dem Globustheater aufgeführt am 15. Mai, Dr. S. Forman's Bericht zufolge.

1613.

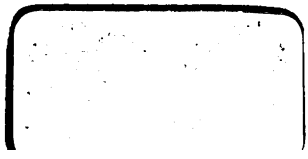
Shakſpere kauft ein Haus in Blackfriars zu London, im März. — „König Heinrich VIII." als neues Schauſpiel aufgeführt, als das Globustheater verbrannte.

1614.

Shakſpere zum Beſuch in London, im November.

1616.

Shakſpere's Teſtament urſprünglich datirt vom 25. Januar, unterzeichnet am 25. März. — Shakſpere's Tod am 23. April. — Sein Begräbniß am 25. April.

In dieſe Zuſammenſtellung aller auf Shakſpere's Leben und Wirken bezüglichen Data ſind nur ſolche Notizen aufgenommen, welche ſich urkundlich und mit chronologiſcher Beſtimmtheit nachweiſen laſſen. Daher durfte z. B. der Geburtstag unſeres Dichters in dem Verzeichniß nicht angeführt werden, weil nur die Tradition den dritten Tag vor der Taufe, den 23. April als ſolchen angibt. Ebenſo ließ ſich weder über die Zeit von Shakſpere's erſter Ankunft in London, die freilich mit großer Wahrſcheinlichkeit in das Jahr 1586 geſetzt wird, noch über den Beſchluß ſeiner Schauſpielerlaufbahn eine genauere documentirte Notiz beibringen, denn der negative Umſtand, daß wir unter den Schauſpielern, die Ben Jonſon's „Volpone" 1605 auf dem Blackfriarstheater darſtellten, Shakſpere nicht genannt finden, kann kaum mit Sicherheit für den Endpunkt ſeiner ſchauſpieleriſchen Thätigkeit gelten, da dieſelbe allem Anſcheine nach ſchon einige Zeit früher vor

der immer fortdauernden dichterischen Beschäftigung in den Hintergrund getreten war. In welches Jahr die definitive Rückkehr Shakspere's aus der Hauptstadt zu bleibender Niederlassung in seinem Geburtsorte fällt, würde uns vielleicht, auch wenn uns die Quellen zu seiner Biographie reichlicher flössen, nicht klar erhellen. Die Notizen, die uns aufbewahrt sind, bezeugen aber hinlänglich, wie der Dichter selbst in den Jahren seiner regsten dramatischen Thätigkeit seine Zeit zwischen London und Stratford theilte, wie er einerseits schon früh einen dauernden, mit dem Ankauf und der Nutzbarmachung eines bedeutenden Grundbesitzes verknüpften Aufenthalt in der Heimath für sein Alter vorbereitete, andrerseits aber fortwährend durch vielfache Interessen an London gefesselt blieb. Die Tradition berichtet uns nur die unzweifelhafte Thatsache, daß der Dichter die letzten Jahre seines Lebens in Stratford zubrachte.